ИСКУССТВО КИНО

№ 5

ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО"

1937

В. И. ЛЕНИН

И. В. СТАЛИН

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ. 6-й ГОД ИЗДАНИЯ

Орган Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Н. АБРАМОВ и С. КЕВОРКОВ — Горный марш 5

К. ЮКОВ — Историческое решение 20

И. ВАЙСФЕЛЬД — Теория и практика С. М. Эйзенштейна 25

Н. ОТТЕН — Снова об „эмоциональном сценарии" 30

О. ЛЕОНИДОВ — Год девятнадцатый 36

С. ДРЕЙДЕН — Николай Черкасов 40

М. ЛУЧАНСКИЙ — Актеры в „Зорях Парижа" 54

С. БРОНШТЕЙН — Техническое качество наших фильмов 1936 г. 58

На обложке и на титульном листе кадры из фильма „Возвращение Максима"

МАЙ ОБЪЕДИНЕННОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО" 1937

Технический редактор Н. АУЗАН.
Корректор А. БЕЛЬСКАЯ.
Уполномоченный Главлита № Б — 15271.
Индекс № И-13. Заказ типографии 933.
Заказ издательства 44 п.Тираж 4.500 экз.
Об'ем журнала 8 печатн. листов. Количество знаков в печатном листе 60 000.
Ст. Ат 62—94. Сдано в набор 9/IV 1937 г.
Подписано к печати 27/V 1937 г. Отпечатано в типографии „За индустриализацию", Москва, Цветной бульвар, 30.

ГОРНЫЙ МАРШ

Литературный сценарий

Н. АБРАМОВ и С. КЕВОРКОВ

Базар в маленьком армянском городке. Пестрая людская толпа — солдаты, крестьяне, беженцы, мелкие торговцы, маузеристы. Звучит мелодия кеманчи.

Перед крестьянином, продающим папахи, стоят два маузериста. Фигуры их затянуты в английские френчи. В петлицах цветы.

— Хорошая папаха. Возьми, пожалуйста, себе, Гургген, — говорит маузерист своему товарищу.

Тот надевает папаху, и оба, не торопясь, уходят.

Крестьянин от удивления застывает на месте, потом бросается вдогонку.

— Деньги плати! — в отчаянии говорит он.

— Уйди, друг, у меня сегодня... «инфлюэнца»...

— Деньги плати, пожалуйста, — умоляюще говорит крестьянин.

Не отвечают маузеристы. Тот, на котором надета папаха, вынимает карманное зеркальце и на ходу охорашивается.

Крестьянин загородил им путь.

— Плати деньги! — в бешенстве кричит он.

Первый маузерист, не торопясь, вынимает из кобуры маузер и стреляет в крестьянина.

— Получи,—спокойно говорит он.—Сдачи не надо...

Идут дальше маузеристы. Люди шарахаются от них в стороны. Второй маузерист снял папаху.

— Не идет мне, Амо-джан, — сокрушенно говорит он и нахлобучивает папаху на голову нищего, играющего на кеманче.

Маузеристы свернули с узкого прохода базара.

Теперь они остановились перед ковриком, на котором разложены лорнеты и канделябры, сломанные трубки, хлам, назначение которого трудно определить. Здесь же «американские товары» — тюки с тряпьем, которое американские «благотворители» посылали армянскому народу.

Один из маузеристов вынимает фрак из груды тряпья и щупает сукно. С сожалением он смотрит на обрезанные полы.

— Слушай, есть такой целый? С пуговицами? — спрашивает он продавца.

Другой маузерист тянет его за рукав. Он возмущен невежеством товарища.

— Что ты спрашиваешь? Это для больных специально...

Панорама базара. Крестьянин продает глиняные кувшины.

— Кувши-ин! Ах, какой кувши-ин! — тянет он протяжно.

По узкому проходу между лотками идет женщина лет сорока пяти.

У лотка, на котором лежат масло, яйца и хлеб, этикетки с ценами. Хлеб — двести тысяч рублей фунт.

— Почему так дорого? Ты что, думаешь, у тебя купит кто-нибудь? — говорит она спекулянту.

— Кому нужно — купит, Асмик-джан... Подожди, пожалуйста, один день. Пришел американский поезд. Завтра все будет: и молоко, и мука, и пулеметы, кому нужно...

Через толпу пробирается тюрок. Он осторожно идет, обходя встречных маузеристов, боясь кого-нибудь задеть.

Дальше пошел аппарат. Он в'езжает в открытую дверь парикмахерской.

Клиенты ждут своей очереди. Они играют в нарды и домино.

— Завтра будет гулянье в городском саду. Потом будут раздавать молоко и муку, — говорит один.

— Не будут, — категорически отвечает клиент, которого в эту минуту бреют.

— Почему у тебя, Аршак, такой характер? — прерывает его цырюльник в негодовании.

— Какой такой характер? — недоумевает Аршак.

— Ты всегда пугаешь моих клиентов.

— Почему пугаю? — обижается тот, — я говорю то, что слышал.

— А что ты слышал?

— То, что говорит весь базар, — говорит Аршак: — муку и молоко продадут в Ереван — и мы ничего не получим.

— Не слушайте его, господа, — говорит цырюльник, — он всегда распускает глупые и неблагоразумные слухи.

К парикмахерской подходит тюрок. Он робко останавливается в дверях.

Клиент с одним глазом (он все время молчал) делает незаметный знак цырюльнику.

Тот оборачивается и замечает тюрка.

— Иди, иди отсюда! Тюрок не брею... — сердито говорит он.

Тюрок отходит.

Клиент с одним глазом обращается ко всем.

— Я видел сегодня беженцев. Тюрки снова напали на армянское село. Они изнасиловали женщин и убили мужчин и детей. Об этом нужно рассказывать, а не распускать вздорные слухи.

— Совершенно согласен с вами, господин, — торопливо заявляет цырюльник и автоматически прибавляет: — Армения от моря до моря! Семь вилайетов будут наши!

Он оборачивается и удивленно замечает, что пока говорил одноглазый, все клиенты незаметно разошлись.

— Почему, Аршак, когда я тебя брею, всегда что-нибудь случается?

— Никогда ничего не случ... — с негодованием начинает Аршак, но в эту минуту за кадром раздается выстрел, затем еще один и крики.

Выбегает из цырюльни одноглазый. На ходу он вынимает из кармана револьвер.

Со звоном вылетает стекло в дверях цырюльни, и в зеркале против Аршака появляется круглая черная дырка от пули.

Цырюльник в негодовании смотрит на Аршака, потом стирает с его лица мыло и коротко говорит:

— Уходи отсюда.

— Побрей меня до конца. Прошу тебя... — начинает наполовину выбритый Аршак.

— Вон! — взвизгивает цырюльник.

По улице бежит солдат.

Рядом с ним в стены домов и в булыжник ложатся пули преследователей.

Солдат свернул за угол.

На полуоткрытой двери одного из домов табличка:

ДОКТОР АВЕТИСЯН

Солдат бросается к дому. В дверях он говорит что-то седобородому мужчине, вероятно, доктору. Тот отвечает:

— Я не занимаюсь политикой, — и захлопывает перед солдатом дверь.

Преследователи выбежали из-за угла. Погоня идет вдоль улицы.

Заслышав выстрелы, закрывают ставни лавочек торговцы.

Только крестьянин, продающий глиняные кувшины с арбы, протяжно кричит:

— Кувши-ин! Какой кувши-ин!

И целует кувшин в восхищении.

В эту минуту солдат пробегает мимо него по узкому проходу.

— В-ва! — удивленно говорит продавец кувшинов.

Тюрок в испуге бросается в сторону и нечаянно сбрасывает один кувшин на землю.

Двое преследователей — маузерист и человек с перевязанным глазом — пробегают мимо.

Одноглазый задевает доску на арбе, на которой стоят кувшины, и сбрасывает их.

Выстрелы вне кадра.

Продавец кувшинов смотрит за кадр, поглощенный погоней за солдатом.

— Поймал! — говорит он с сожалением.

Потом оборачивается и видит груду осколков от разбитых кувшинов и тюрка, прижавшегося к колесам арбы.

Слепая ярость охватывает крестьянина.

Он хватает тюрка за горло и кричит.

— Убью... собака... убью!..

Вырывается тюрок и скрывается в толпе.

— Попадись ты мне только... тюрок... — бормочет крестьянин с ненавистью и отчаянием.

Асмик бежит по узкому проходу между лотками.

— Что случилось? — спрашивает она.

— Ничего неизвестно, Асмик-джан, — говорит ей точильщик, — говорят, большевика поймали...

Ускоряет шаги Асмик.

Навстречу ей бежит мальчик, продающий воду.

— Тетя Асмик! — кричит он ей и, подбежав, тихо говорит: — Вартана вашего забрали, тетя Асмик...

Очень красивая долина. Снежные вершины гор на горизонте.

Дорога идет вниз.

По обе ее стороны деревья в цвету.

Каменный мост переброшен через шумящую речку.

Скрипят колеса арбы, запряженной буйволами.

В арбе двое: старик-крестьянин и молодой парень лет двадцати пяти. Парень лежит на соломе, заложив руки за голову. Он смотрит на небо, на белые облака, плывущие по ветру, и поет негромко песню. На фоне ее старик-крестьянин продолжает рассказывать.

— Дочка моя в городе живет. Замужем за машинистом. Железнодорожник он. А сын мой — солдат. Пять лет я его не видел. В деревне у нас говорили, что погиб мой Вартан на войне. А вчера приехал наш староста из города. Видел, говорит, твоего Вартана. А ты зачем едешь, друг?

— Я по торговой части, — коротко отвечает парень.

Пауза. Скрипят колеса арбы.

— Любая девушка за него замуж пошла бы... — говорит старик. — Вот только взяли его в солдаты, а мы с матерью остались одни...

Небыстро идут буйволы.

Старик достает из мешка сыр, лук и хлеб, предлагает парню.

— Есть у вас в деревне тюрки? — спрашивает парень.

— Есть. Многие у нас дружили с ними. По соседству. И я тоже. А недавно приехали из города маузеристы, человек тридцать. На конях. Ну, напали на тюрок, забрали, что могли унести, и ушли. Из наших никого не тронули. Только сына Грикора и заведующего кооперативом с собой взяли.

— А тюрки?

— А что тюрки? Плохого я от них ничего не видел. Никогда не откажут, если что попросишь. А теперь они ушли в горы. Я про мужчин говорю. Воюют с маузеристами. Говорят, там русские и даже армяне есть. Только я не верю. Зачем армянину с армянином воевать? А?

Странная музыка доносится из-за поворота дороги.

Кто-то играет на трубе, выводя необыкновенно чистые и сложные рулады.

Арба свернула за поворот.

Сидя под деревом, играет на трубе мужчина.

Услышав скрип колес, он поднимает голову.

— Подвези до города, отец, — сказал он.

— Садись, — говорит старик. — А ты, откуда будешь?

— Сам я карский, а жил в Батуме, Кутансе, в России.

— А как там люди живут?

— Всюду стреляют, жгут, убивают друг друга. Решил я поехать к себе на родину, ехал полтора месяца, а здесь то же самое.

— Ты — музыкант? — спрашивает парень.

— Я — актер, парикмахер и музыкант. Был даже пиротехником.

— Как ты сказал, кем ты был? — переспрашивает старик.

— Пиротехником. В садах и на гуляньях фейерверки устраивал.

— Не пойму я, что ты делал, — сердито говорит старик.

Медленно едет арба. Музыкант играет на тромбоне. Сверху уже виден маленький город, лежащий в котловине между горами.

Улица городка.

Вдоль нее идут два подвыпивших маузериста. Это они на базаре покупали фрак.

Сейчас они напевают какую-то песенку и движутся, проделывая сложные танцовальные па.

Навстречу им идет девушка лет двадцати. Заметив маузеристов, она переходит на другую сторону.

Маузеристы, танцуя, загораживают ей дорогу.

— Что вам нужно? Пропустите! — полуиспуганно говорит девушка.

Но все, что происходит, кажется маузеристам необыкновенно забавным.

— Зачем пропускать? А, джан?

Девушка пытается вырваться из рук маузеристов.

— Рубен! — внезапно кричит она, кого-то увидав.

И, действительно, арба, которую мы видели в прошлом эпизоде, в'ехала в переулок.

Молодой парень соскочил с арбы и неторопливо подошел к двум маузеристам, раздвинул их, и девушка бросилась к нему в об'ятия.

— Рубен! — говорит она и, отняв лицо от его лица, смотрит на Рубена с надеждой и беспокойством.

— Прошу прощенья, друзья... — иронически говорит маузеристам Рубен.

Маузерист, остолбеневший от «наглости» Рубена, кричит ему:

— Стой! — и лезет в кобуру за маузером.

Внешне спокойно смотрит Рубен. С тревогой смотрит на него девушка.

— Я твою жизнь сейчас испорчу! Ты знаешь, кто я такой? — в ярости кричит маузерист.

И он разряжает в стену два маузера, и пули на глиняной стене ложатся в буквы

АМО

— Амо! — в страхе повторяет девушка.

Рубен делает шаг к маузеристу.

Он берет из его рук еще дымящийся маузер и двумя быстрыми и точными выстрелами поправляет букву М и ставит точку.

— Ва! — говорит изумленный Амо.

Открыв кобуру маузера второго маузериста, он протягивает Рубену револьвер.

— Зангибасар отвечает. Пеш-кеш! Пожалуйста! — говорит он.

— Спасибо! — говорит Рубен.

Маузеристы снова затягивают свою песню и уходят в переулок.

Удивленно смотрят старик и музыкант.

Рубен подходит к арбе.

— Спасибо, отец, за то, что подвез. Желаю тебе найти своего сына. Прощайте, друзья, может, еще увидимся.

Рубен и девушка сворачивают в переулок.

Они идут по пустынному переулку, мимо глухих заборов и домов, сложенных из больших камней.

Ветер несет пыль и обрывки бумаги.

— Я так испугалась, Рубен...

— Чего?

— Что он... выстрелит...

— Ты не должна бояться стрельбы...

— Я боялась... что он убьет тебя...

— Маро... Я хотел сказать тебе...

— Нет... Не сейчас...

«ДАЛЬНИЙ ВОСТОК»

Авторы-режиссеры Г. и С. Васильевы. Операторы А. Сигаев и М. Дудко. Ленфильм.

— А когда?..
— Когда все кончится...
Пауза.
— Хорошо. Как дела?
— Дела?..

Рубен и девушка стоят перед плакатом.
Ветер рвет его край и с шумом хлопает о забор.

«К населению города.
Комендант города подполковник Дабахов доводит до сведения населения, что беспорядки, вызванные большевистскими агитаторами и турецкими шпионами в день 1 мая, ликвидированы. В городе восстановлено спокойствие и мир. Население должно вернуться к своим мирным занятиям. Однако военное положение требует...»

— Так, — после паузы говорит Рубен. — Понимаю. Кто остался?

Кладбище маленького городка. Оно расположено на горе. Отсюда виден весь город, лежащий в котловине. Могильная плита с вырезанной надписью:

КОММЕРЧЕСКИЙ СОВЕТНИК
ТИГРАН ПЕТРОВИЧ
АСТВАЦАТУРЯН
СПИ, ДОБРЫЙ МУЖ, ОТЕЦ, СЫН, ВНУК, БРАТ,
ПЛЕМЯННИК, ДЯДЯ, ШУРИН, ДЕВЕРЬ, ТЕСТЬ и ЗЯТЬ

Около могильной плиты сидит несколько человек. Среди них Маро, трое солдат, крестьянин, двое железнодорожников. В центре Рубен. Рядом с ним высокий тюрок с сабельным шрамом на лице и другой тюрок, которого мы видели на базаре.
Двое играют на дудуках. На фоне музыки идет негромкий разговор.
На могильной плите разложена пестрая скатерть. На ней рыба, крашеные яйца, лаваш. В кувшине вино.
Издали это можно принять за поминки по покойнику.
— По всей Армении, — негромко говорит Рубен и поднимает стакан, — через несколько дней вспыхнет восстание против дашнаков. Я был в Александрополе, Карсе, Сарыкамыше и Ереване. В Баку 28 апреля установилась советская власть.
Негромко играют дудуки, и на их фоне идет весь разговор.
— Очередь за нами... — говорит человек в очках.
— Подожди, Даниэлян, — прерывает его Рубен, — я получил директиву кавкрайкома. Через нашу станцию пройдет поезд с оружием и продовольствием от союзников.
— Поезд сегодня ночью пришел, — говорит железнодорожник, — и в городе уже говорят, что дашнаки продадут оружие Врангелю, а продовольствие — ереванским спекулянтам. Может, это только слухи...
— Так или иначе, Левон, — продолжает Рубен, — оружие нужно достать во что бы то ни стало. Директива говорит о том, что это оружие нужно для предстоящего восстания. Здесь присутствует командир интернационального партизанского отряда товарищ Гассан Кулиев, — продолжает Рубен. — Его отряд доставит оружие на место назначения и в случае необходимости поддержит нас.
Все смотрят на Гассана, тюрка с сабельным шрамом на лбу. Он плохо говорит по-русски.
— Наш отряд поможет, если понадобится... — просто говорит он.
— Сколько человек в твоем отряде? — спрашивает Левон.
— Сто двадцать, — отвечает Гассан, — тюрки-крестьяне, молокане-русские, несколько солдат армян. Я оставляю здесь для связи моего бойца — Мустафу. Он знает, где найти наш отряд в горах.
Слово берет Даниэлян.
— Я думаю, что могу от лица нашей организации благодарить товарища за желание нам помочь. Но помощь эта принесет нам больше вреда, чем пользы. Народ не пойдет за нами, если узнает, что мы связаны с тюрками. Мы боремся с дашнаками и справимся с ними без тюрок. Мы не должны принимать помощь от них. У Армении свои пути к социализму. Наша советская власть будет армянской советской властью.
— Замолчи, учитель, — говорит Левон. — Если в Баку советская власть и Красная армия, то мне все равно, кто нам поможет, — Советская Россия или Советский Азербайджан.
— Я еще не кончил, — продолжает Даниэлян. — Нами играют как вещью, нам предлагают отдать оружие, которое мы должны захватить.
— Чего же ты хочешь? — сухо спрашивает Рубен.
— Напасть на поезд, захватить оружие и об'явить себя первым городом Советской Армянской республики. Нас поддержит вся страна... А если нет, мы умрем с оружием в руках.
— Зачем умирать? — удивленно говорит Рубен, — нужно жить, чтобы побеждать, а умирать мы будем, только если это понадобится для нашей же победы. Все это громкие фразы, Даниэлян, и не большевику говорить эти слова. Напасть на поезд нелегко, но захватить оружие нужно. Сколько вас? — обращается он к Левону.
— Двадцать человек. Станция ведь у нас не узловая. Мы можем выступить хоть завтра. Только оружия у нас почти нет.
Слово берет солдат.
— После того как арестовали Вартана Сарояна, те солдаты, которым было все равно — дашнаки, не-дашнаки, — лишь бы не на фронте, теперь хотят разбить контрразведку и увести Вартана.
— А сколько человек в гарнизоне?
— Девяносто.
— Поддержат они выступление?
— Они не выступят против.
— Всего этого недостаточно, — говорит Рубен. — Пришел час, друзья, когда нам нужно выходить из подполья. Нужно поднять весь город, весь народ, использовать для этого каждый промах, каждую ошибку дашнаков. Бросить все силы против врага. Директива получена — она будет выполнена...
— Идут, Рубен, — тихо говорит Маро.
И действительно к ним приближается покачивающийся маузерист Амо.
Рубен, не меняя выражения лица, с поднятым стаканом вина продолжает:
— Ты лежишь здесь... наш дорогой Тигран... Сколько раз мы вместе с тобой выпивали и закусывали... А теперь... (Тут Рубен всхлипнул.) Ты лежишь здесь совсем в холодном виде... До свиданья, Тигран... до скорого свиданья...
Амо, обрадованный тем, что встретил знакомых, приветливо махнул рукой.
— Твой друг, наверно? — сочувственно спрашивает он.
— Друг! — со вздохом отвечает Рубен.
— Храбрый был? — спрашивает Амо.
— Как тигр, — печально отвечает Рубен и протягивает Амо стакан с вином.
— Пью за его память! Аллаверды к тебе! — воскликнул Амо, выпил, подбросил в воздух стакан и разбил его пулей.
— Споем, — говорит Рубен и затягивает песню. Ему вторят мужские и женские голоса.
Уходит Амо.
Поют Рубен, Маро, солдаты, Левон.

Перед домиком, сложенным из больших камней, стоят Рубен, Гассан, Левон и тюрок из отряда Гассана.
Рубен и Левон о чем-то совещаются.
Тюрок с Гассаном стоят несколько в стороне.
— Я прошу тебя, Гассан, не оставляй меня здесь. Я не верю им всем...
— Кому?
— Армянам. Они предадут нас. Послушай меня...
— Ты должен остаться здесь, — твердо говорит Гассан.
К ним подходят Рубен и Левон.
— Я тоже думаю, что лучше для тебя, Мустафа, пожить у меня. Немного тесновато, правда, и жена у меня (здесь Левон остановился)... немного нервная... Ну, идем, — внезапно бодро закончил он и сделал шаг к двери.
Но дверь в эту минуту распахнулась, и корыто мыльной воды вылилось им в ноги.
— Вот видишь... — растерянно сказал Левон.

— Прощайте, друзья, — говорит Гассан.
— До скорой встречи, — отвечает Левон.
— Желаю удачи! — еще раз говорит Гассан и уходит.

В комнате, разделенной перегородкой, тесно.
За перегородкой ребенок. Люльку качает старик. Он вез Рубена на арбе.
По ту сторону перегородки Асмик стирает в корыте.
— Асмик, — нерешительно говорит Левон, — это мой товарищ, он у нас поживет некоторое время.
Рубен и Мустафа здороваются. Асмик с ледяным видом отвечает.
Потом она хватает Левона за руку и тащит за перегородку.
Она говорит шопотом, чтобы гость не услышал, но скоро переходит на крик.
— Ты опять приглашаешь людей, когда в доме ничего нет! Ребенок болен, доктору нечем заплатить, а он зовет, да еще тюрка...
— Замолчи, Асмик! — говорит старик. — Он знает, что делает.
Мустафа входит за перегородку.
— Не беспокойтесь, прошу вас, — мягко говорит он. — Я устроюсь где-нибудь. Я пойду.
Мустафа поворачивается и идет к двери.
Асмик смотрит на него в немом недоумении.
— Никуда он не пойдет! — кричит она.
Потом набрасывается на Левона.
— Что же ты стоишь? Ставь тарелки на стол! Человек пришел, надо накормить его...
Мустафа с улыбкой остановился на пороге.
— А спать он будет в этом углу. На сундуке.
Старик выходит из-за перегородки.
— Не обижайтесь, друзья, на дочку. У матери ее точно такой же характер. Кричит, кричит, сердится, а потом успокоится сразу, и добрей ее никого нет...
— Здравствуй, папаша, — говорит Рубен. — Я же сказал тебе, что мы еще встретимся...
— Здравствуй, — приветливо говорит старик, — я про тебя Асмик рассказывал. На Вартана моего ты похож...
Переглядываются Левон, Асмик и Рубен.
— Я пойду в казарму, — говорит старик, — около внучки сидел весь день.
— Не ходи, отец, — говорит Левон, — Вартана нет в городе. Его часть перевели...
— Я приехал затем, чтобы повидать моего Вартана.
— Не ходи, отец! — говорит Асмик, но старик открывает двери и говорит:
— Обедать не ждите меня! Я Вартана своего найду где бы он не был.
Ушел старик. Закрылась за ним дверь.
Левон говорит:
— Сегодня Вартана судит военно-полевой суд.

За столом сидят три человека: подполковник Дабахов, маузерист Амо и прапорщик.
В открытое окно виден казарменный плац.
Перед столом стоит Вартан Сароян. Это солдат, за которым гнались на базаре. Он небрит. Его погоны споротые, и на плечах шинели остались от них светлые пятна.
Допрос ведет прапорщик.
— Фамилия, имя, воинский чин?
— Сароян Вартан. Солдат.
— Следствие установило, что вы участвовали в подготовке восстания против своих офицеров и правительства. Вас расстреляют, если вы не назовете сообщников. Вас освободят, если вы чистосердечно расскажете все.
— Мне это известно, — лениво отвечает Вартан.
— Когда намечено поднять восстание?
— Когда вы меньше всего будете этого ожидать.
Дабахов и прапорщик переглядываются. Все ясно. Маузерист Амо медленно поднимается, потом подходит к Вартану вплотную и сует дуло ему в живот.
— Ну? — говорит он хрипло. — Сколько коммунистов в городе?
Вартан перестал улыбаться. Стиснув зубы, он отвечает презрительно и издевательски.
— Десять тысяч.
— Врешь, — хрипло говорит маузерист.
— Проверьте мои слова, если сумеете.
— Довольно, — говорит Дабахов. — Уведите его.

Из дверей белого домика выходит Вартан с двумя конвоирами. Они ведут его к скамейке у стены домика.
— Сейчас расстреляете? — спрашивает Вартан.
— Наверно, сейчас. Как кончится суд, — равнодушно отвечает конвоир и сворачивает папиросу себе, потом другому конвоиру, потом Вартану.
Глубокий план казарменного двора.
Из ворот, мимо часового торопливо идет старик-крестьянин.
— Вартан!
— Отец! — упавшим голосом говорит Вартан и бросается к старику.
Конвоиры равнодушно сидят на скамье.
— Как ты меня нашел, отец?
У старика на глазах слезы.
— Я искал тебя, Вартан.
— Как мать? Как дома? Видел ты Асмик?
— Дома все хорошо, — говорит старик, — только мать постарела. Все о тебе говорит. У Асмик дочка больна. Они мне говорят: Вартана перевели в другой город, не ходи, отец, но я то чувствовал, что тебя найду...
Молчит Вартан.
Старик смотрит на него счастливыми глазами.
— Вот кончится война, ты придешь домой, и снова все будет хорошо.
— Да, отец, все будет хорошо.
— Кто из наших деревенских служит с тобой?
— Осеп Ашотян. Только он не солдат, а маузерист. Помнишь его, отец? Теперь он охраняет поезд с продовольствием и оружием. А что это у тебя?
— Я привез тебе нашего вина и сыра. Это товарищи твои, Вартан?
Старик предлагает сыр и вино конвоирам. Те молча и равнодушно едят.
Старик вынимает из мешка два стаканчика и наливает в них вино.
— Ну, как же ты живешь? А где твои погоны? Хорошо тебе служится?
— Хорошо. Совсем хорошо, отец. Скоро меня в фельдфебели произведут. Потому и погоны срезаны, чтобы нашить новые.
Старик поднимает стакан с вином.
Вартан почтительно встает: отцовское поучение нужно выслушать стоя.
В эту минуту из штаба выходит офицер. С ним пять солдат с винтовками.
Один из них вложил обойму в магазин.
Солдаты идут к Вартану, стоящему перед отцом. Не дойдя до него несколько шагов, они останавливаются в нерешительности.
— Что там такое? — спрашивает офицер.
Один из солдат — это пулеметчик, которого мы видели на кладбище, — говорит офицеру:
— Господин поручик, нельзя ли подождать, пока он попрощается с отцом?
Почтительно стоит Вартан перед своим старым отцом. В руке у него стакан с вином.
— Сын мой! — серьезно говорит старик, — пять лет тому назад ты оставил дом. Я часто видел во сне, как ты приезжаешь домой с войны, только не мог представить тебя иначе как мальчиком, каким ты был тогда. Я скоро умру, а перед тобой целая жизнь. Слушай мое поучение, мальчик. Повинуйся твоим начальникам и, как бы тебя высоко ни возносила судьба, не забывай своего народа, ибо ты вышел из него. Я пью за то, чтобы бог уберег тебя от пули на войне, от злого начальника, от дурного поступка, от опасной болезни. Будь здоров, мой сын!
В глубоком волнении Вартан пригубил свой стакан. Он обнял старика, прижался лицом к его седой голове и почтительно поцеловал в плечо.
— Тебе пора итти, отец. Передай привет матери, Асмик и всем деревенским, — сказал он глухо, — я не забуду твоих наставлений. А теперь я должен итти.
— Куда ты идешь? — спрашивает старик.
— Получить новый чин... — со странной улыбкой отвечает Вартан.
— Иди, иди, сынок. Я понимаю, что такое военная служба.
Вартан быстро пошел между конвоирами к домику штаба навстречу офицеру.
Он посмотрел в последний раз на отца и улыбнулся, увидав, с какой наивной гордостью следил за ним старик.

У Левона.
Рубен, Мустафа и Левон стоят у окна.
Асмик качает люльку с ребенком.
— В городе только и говорят о поезде, — говорит Рубен, — Дабахову и Арамяну не так-то легко будет отправить поезд из города.
— Они постараются пойти на провокацию, чтобы замести следы.
Входит старик. Лицо его сияет.
— Видел... — говорит он еще в дверях. — Видел моего мальчика...
Асмик бросается к нему.
— Где?
— В казарме. Его повели солдаты получать новый чин. Ему хорошо.
— Да... да... — растерянно говорит Асмик, — хорошо...
Стук в дверь.
Мустафа становится к окну. Он опускает руку в карман.
— Войдите, — говорит Левон.
Входит доктор Аветисян.
— Сюда вызывали врача?
— Войдите, доктор, — говорит Левон, — у меня больна дочка.
Доктор проходит за перегородку.
Пауза.
Через несколько секунд он выходит.
— Мне нечего здесь делать. Девочке нужно только усиленное питание. Масло, яйца, молоко. Побольше молока. Мне больно это говорить вам. Я не могу давать советы, которые нельзя выполнить. Может быть, из американского поезда...
— Значит, нет для нее другого спасения, чем молоко? — говорит Асмик.
— Боюсь, что нет, — отвечает доктор. Ему трудно произнести эту фразу.
— Я достану молока, — говорит старик, — я пойду и достану молока.
Он выходит из комнаты.
— Куда он пошел? — спрашивает Асмик.

На задних путях вокзала стоит железнодорожный состав. Вдоль него ходит маузерист.
На открытых платформах консервы с клеймом «АРА». На маузеристе английский френч, в его руках канадская винтовка.
Он охраняет американскую муку и молоко.
С другой стороны состава, с другой точки из-под вагона вылезает мальчик лет десяти. Это он на базаре подбегал к Асмик.
Он озирается по сторонам и деловито прыгает на платформу.
Здесь он осторожно взламывает ящик и набивает свои карманы банками со сгущенным молоком.
По другую сторону состава ходит ничего не замечающий маузерист.
К вагону подходит старик. Это отец Левона.
— Здравствуй, Осеп-джан, — говорит он маузеристу и низко кланяется.
— Здравствуй, — небрежно отвечает маузерист и проходит дальше.
Старик идет за ним. Старик говорит с трудом, запинаясь на отдельных словах и делая паузы.
— Внучка моя очень больна... Она скоро умрет, Осеп. Доктор сказал, что ей нужно молоко... Позволь мне взять одну банку, Осеп-джан. Ведь тебе ничего не стоит это сделать для меня... Помнишь, мы всегда покупали у твоего отца, Осеп...
Маузерист перекладывает винтовку в другую руку.
— Проходи отсюда.
Мальчик на платформе высунулся из-за ящика. Он с интересом смотрит на эту сцену.
— Я не могу вернуться домой без молока... — повторяет старик одну и ту же фразу.
Он подходит к платформе и берет банку молока из открытого ящика.
— Назад! — коротко говорит маузерист и щелкает затвором.
— Я не могу вернуться без молока, — умоляюще говорит старик.
— Назад, — еще раз говорит маузерист и вскидывает винтовку.
— Внучка моя умирает... — со страшной силой говорит старик. — Я прошу тебя...

Здесь его взгляд встречается с черной дырочкой в стволе винтовки.
Хрипло крикнув, он бросается бежать вдоль состава.
Мальчик скрывается за ящиком.
Прижав к себе банку с молоком, старик бежит странными зигзагами.
Выстрел... другой...
Мы не видим бегущего. В кадре только маузерист.
Он опускает винтовку и выходит из кадра.
Через несколько секунд он возвращается и ставит банку на место.
Потом, после раздумья, берет ее снова, вскрывает штыком и начинает пить.
Мальчик с другой стороны прыгает на землю и убегает.

В городском саду между деревьями натянуты фонарики, развешаны дашнакские флаги.
Панорамой движется аппарат мимо столиков, за которыми сидят старички в канотье и пикейных жилетах. Они пьют кофе, курят и, оживленно размахивая руками, все сразу о чем-то говорят. В ротонде сидит оркестр музыки, состоящий из четырех человек. Среди них мы узнаем тромбониста. В паузах он закусывает сыром и запивает вином из бутылки, стоящей под стулом.
За столиком перед ротондой сидит маузерист. На нем френч с поясом и белая низкая папаха. Это — Амо. Он сидит, картинно облокотясь о столик. Закинув ногу на ногу и выставив их в проходе, он провожает возгласом «оэйф!» каждую проходящую девушку.
Мимо него проходит доктор Аветисян. Старомодный плащ с застежками, широкополая фетровая шляпа и седая голова выделяют его из толпы.
За несколькими сдвинутыми столами сидят подполковник Дабахов, крупный торговец Арамян, его жена, прапорщик — ад'ютант Дабахова, провинциальные франты из базарных торговцев, их дамы, одетые по моде 1915 года.
Центральное место занимает немолодой уже иностранец, по виду клерк, с обвисшими усами и катаральным лицом. Когда ему подливают вино, он умоляюще жестикулирует руками, которые плохо ему повинуются. Обилие банкетов, вероятно, расшатало его хрупкое здоровье.
Сейчас, кроме восторженных «О-о, сэр!» или «О-е, мэм», он не способен выговорить ни слова.
Арамян встает с бокалом.
— Братья! Друзья! Господа! Сыновья и дочери армянского народа! В годы неслыханных лишений, в потоках крови и слез родилась великая Армянская республика. Мы окружены врагами. На юге и западе — турки, на севере — грузины, на востоке — тюрки и Красная армия. Народ наш сражается на фронтах, и дети, и вдовы армян лишены необходимых средств к существованию. Но у нас...
Здесь Арамян внезапно обратился к иностранцу, который от испуга икнул.
— ... у нас есть друзья. Уже давно дружба связывает народы англо-саксонской расы с армянским народом. Имя Гладстона священно для нас! — воскликнул Арамян и строго посмотрел на сидящих за столом.
В тишине только слышны икание и слабый голос иностранца:
— О-о, сэр!
— Мы получили транспорт оружия, амуниции и продовольствия. Теперь мы с новыми силами бросимся на наших врагов. Да здравствует Армения от моря до моря! Да здравствует наш гость мистер Смит, который сегодня отбывает, выполнив свою благородную миссию. Ура! Кецце!
Когда смолкли аплодисменты, иностранец встал и поднял бокал.
— О-о, леди энд джентльмен! — сокрушенно сказал он. — Ай уон слип! — и сел, удивленно озираясь по сторонам.
Музыканты ударили туш.
Молодой ад'ютант встал и об'явил:
— Я переведу присутствующим тост мистера Смита. Он говорит, что недалек тот час, когда великие державы признают суверенитет нашей республики. Он говорит, что границы недостаточны для нормального существования нашего народа. «От моря до моря!» — сказал он, но...
Отходит аппарат. Стоят официанты с подносами. Они терпеливо ждут, когда можно будет начать обносить кофе.

«БАЛТИЙЦЫ»

Сценарий А. Штейна и А. Зиновьева. Режиссер засл. арт. А. Файнциммер. Оператор С. Беляев. Белгоскино. На фото арт. Г. Инютина в роли Глафиры и Костя Богданов в роли Кольки.

«БАЛТИЙЦЫ»

Сценарий А. Штейна и А. Зиновьева. Режиссер засл. арт. А. Файнциммер. Оператор С. Беляев. Белгоскино.

За столиком старики в пикейных жилетах продолжают свой спор:

— Ллойд-Джордж сказал: мы очистим семь турецких вилайетов для армянского народа, — свистящим шопотом заявляет суетливый старик и выпивает чашку кофе.

— Армения от моря до моря! Флот на Черном море! Флот на Средиземном море! Великая морская держава! — никого не слушая, бубнит старик с бородой Черномора и стучит согнутым пальцем по столу.

К нему подбегает официант.

— Еще кофе по-турецки? — полуутвердительно спрашивает он.

— Не по-турецки, а по-арабски! — сердито говорит старик и победоносно озирается по сторонам. — У нас нет ничего турецкого!

— Если бы я был премьер-министром, я бы об'явил войну Персии... — внезапно заявляет флегматичный старик в высоком крахмальном воротничке.

— Почему Персии? — недоумевает другой.

— Чтобы заставить Англию с нами считаться.

Здесь флегматичный старик закашлялся, и конец его фразы потонул в возгласах: «Кецце!», и все перекрыл выкрик длиннобородого старика.

— Армения от моря до моря!

Ад'ютант кончает «переводить» речь мистера Смита.

— ... Рука об руку англо-саксонская и армянская цивилизации поведут человечество к прогрессу...

Грянули аплодисменты.

Официанты начали разносить кофе.

Подполковник Дабахов и Арамян отошли к перилам украшенного цветами павильона.

К ним подходит мистер Смит.

— Э? — говорит он.

— Сэр! — растерянно говорит Арамян. — Плиз, что вам угодно?

— О! — добродушно отвечает Смит.

— Неужели вы не знаете ни слова по-английски? — раздраженно говорит Арамян Дабахову, — ведь он не говорит по-русски.

— Ну, что ты уставился на меня, обезьяна! — с приятной улыбкой говорит мистеру Смиту Арамян и протягивает ему сигару.

— А! О! — удовлетворенно говорит мистер Смит и берет сигару.

— Не обращайте на него внимания! Поговорим! — ласково улыбаясь в сторону мистера Смита, говорит Дабахов Арамяну.

— Поезд нужно отправить не позже, чем завтра, — говорит Арамян, — в Ереване не станут ждать.

— В городе не совсем спокойно, — в раздумье говорит Дабахов, — из коммунистов кое-кто остался невыловленным. Они будоражат народ. Гарнизон не очень надежен. Оружие рискованно применять. Что сделать, чтобы парализовать волнения, когда поезд будет отправлен?.. Вы же учились в университете, Арамян. Посоветуйте!..

— Я изучал римское и международное право, — раздраженно отвечает Арамян, — а не искусство подавлять революционное движение.

— Господа! — внезапно по-русски говорит мистер Смит, — я позволю себе дать вам один совет...

Остолбенело смотрят на него Дабахов и Арамян.

— Вы... вы говорите по-русски?..

— Ну да. Я служил с 1903 по 1911 год у Манташева в Баку. Так вот, господа, в 1905 году в Баку была страшная армяно-тюркская резня. Как странно, что эти два народа не могут ладить друг с другом!

Мистер Смит вежливо поклонился, лицо его снова приняло пьяное и немного бессмысленное выражение, и он пошел к общему столу.

— Это идея, — тихо сказал Дабахов и пошел вслед за иностранцем.

Арамян взял в руки бокал.

— Господа! Наш многострадальный народ, — говорит он, — впервые дышит горным воздухом свободы и демократии. Нет народа выше нашего, и служение родине есть высшая добродетель. Я предлагаю построить памятник нашему древнему герою Вартану Зоравару и жертвую на него десять миллионов рублей.

Слова Арамяна покрываются аплодисментами.

— И прикарманит сто миллионов, продав американский поезд, — говорит один старичок другому.

Доктор Аветисян сдвигает седые брови и говорит старичку в пикейном жилете:

— Когда армянский народ умирает от голода и лишений, на эти деньги можно было бы открыть больницу для детей.

Но доктор Аветисян не во-время сказал свою фразу.

Амо вскакивает из-за стола и подходит к доктору.

— Что ты сказал? Повтори еще раз, большевик!

Коротким и сильным ударом он валит доктора со стула.

Старый седой человек лежит в пыли и не может подняться.

Вокруг лежащего на земле доктора собирается толпа.

Старому доктору удается подняться на ноги.

Он делает шаг к Дабахову.

— С пятнадцатого года я со своим лазаретом работал на передовых позициях. Троих моих сыновей убили на фронте. Заслужил ли я все это? — и доктор показывает на свой старомодный пиджак, покрытый пылью и листьями.

Дабахов встает. Он делает несколько шагов к доктору и протягивает ему руку.

— Правительство гордится такими гражданами, как доктор Аветисян. Произошла тягостная, непоправимая ошибка.

— Внимание... — внезапно отрывисто произносит Амо. — Ошибка будет исправлена. Оркестр, смирно!

Смолкает испуганный оркестр. Жалко прозвучал одинокий тромбон, не слышавший команды, и испуганно оборвался.

— Приказываю, — отрывисто говорит Амо, — нашего дорогого патриота доктора Аветисяна проводить с музыкой домой.

Растерянно стоит доктор. Ему неловко быть центром всеобщего внимания.

Позади доктора выстраивается оркестр. Публика иронически улыбается. Все это уже превращается в издевательство над доктором Аветисяном.

— Прошу вас, не надо... — просит доктор.

Но грянула музыка, и доктор быстро уходит, сопровождаемый нелепым оркестром из четырех музыкантов.

На арбе, поставленной в узком проходе улицы, стоят глиняные кувшины. На этот раз их гораздо меньше, чем в первом эпизоде.

Крестьянин, продающий кувшины, щелкает пальцами в воздухе и протяжно тянет:

— Кувши-ин! Ах, какой кувши-ин!

В конце прохода появляется тюрок. Он идет с Рубеном, Левоном и Маро.

Кувшинщик и тюрок одновременно замечают друг друга.

Продавец кувшинов делает угрожающее движение к тюрку, и тот сразу же исчезает в толпе.

— Здравствуй, дядя Ашот... — говорит Рубен.

— Здравствуй, Рубен, — говорит кувшинщик сердито.

— Как дела?

— Очень плохи, Рубен. Два месяца в деревне делали кувшины на продажу. Хотел в городе муки купить. Да вот одноглазый здесь ходит, бандит... Он мне все кувшины разбил. Еще тюрок один... Дождется он у меня...

— А что большая семья у тебя в деревне, дядя Ашот?

— Небольшая. Только работников мало. Старуха моя, дочка и внук.

Арто подходит к ним.

— Рубен, мне нужно сказать тебе...

— Хорошо. Прощай, дядя Ашот.

— Прощай, Рубен.

Уходят Рубен и Арто.

В узком проходе улицы появляется человек с перевязанным глазом. Локтем он задевает доску с кувшинами и прежде, чем кувшинщик успевает опомниться, опрокидывает кувшин на землю.

Продавец с негодованием смотрит вслед одноглазому и собирает осколки кувшина.

К парикмахерской на базаре подходит Аршак.

Он давно небрит. Лицо его покрыто ужасающей щетиной.

— Менелюм! — умоляюще говорит он и протягивает цырюльнику букет цветов. — Меня уже ишаки пугаются.

Цырюльник смягчается.

— Ну, смотри. Если на этот раз что-нибудь случится...

Аршак осторожно садится на стул и ждет своей очереди.

В эту минуту, расталкивая толпу, давя товары, расположенные на земле, в нарастающем шуме в кадр в'езжает арба, запряженная двумя буйволами.

Бегут на аппарат люди.
Покрытые пеной высоко подняты морды буйволов.
На сене лежит старик, отец Асмик.
Над трупом стоит маузерист, высоко подняв руку.

— Братья! Армяне! — кричит он, и на его голос сбегаются люди.

— Народ! Братья! — Этот армянин убит и ограблен тюрками! Будем ли мы еще терпеть?!

Ему отвечает яростный крик толпы.
И сквозь рев толпы прорывается истерический голос Асмик.

— Отец!

Женщина бросается к старику, и над ней смыкается толпа.

— Это ее отец! Его убили тюрки! — слышны выкрики толпы.
В стороне от толпы стоят Маро, Рубен и Левон. Арто говорит что-то Рубену. И в ту минуту, когда толпа окружает Асмик, на улице появляется доктор в сопровождении четырех музыкантов.
Рубен поднимает руки, чтобы смолк оркестр.

— Здравствуй, Рубен, — говорит тромбонист, — мы очень торопимся, чтобы вернуться в сад на гулянье.

— Только что убили человека, — серьезно говорит Рубен, — за то только, что он хотел достать для больного ребенка молока. Я прошу вас, друзья, сыграйте похоронный марш.

Волнуется толпа.

— Пусть за кровь армянина ответят все тюрки. Ни одного не оставим в живых, — кричит маузерист.
Кувшинщик снова замечает тюрка и, угрожающе расталкивая толпу, движется к нему.
И в эту минуту шум толпы прорезает высокий звук трубы.
К арбе во главе оркестра подходят Рубен, Левон, доктор и Маро.
Стихает шум толпы.
В молчании поднимается Рубен на арбу.

— Этого старика убили не тюрки, — говорит он.

— Кто же его убил? — спрашивает одноглазый. — Может быть, ты был свидетелем его смерти?

Маленькая фигурка проскользнула мимо маузериста и выбежала вперед. Это — Арто.

— Я видел, — говорит он, — его убил маузерист, когда он хотел взять банку молока.

Остановился в изумлении кувшинщик.
Сильное движение в толпе.
Рядом с Рубеном стоит доктор Аветисян.
Он волнуется. Его седая голова непокрыта. Ветер рвет на нем черную крылатку.

— Говори, доктор! — кричат из толпы.

Доктор волнуется. Он говорит глухим тихим голосом.

— Вчера в нашем городе умерло четырнадцать детей от голода и болезней. Сегодня умрет столько же. Через неделю вдвое больше...

Доктор останавливается. Он обводит глазами оборванную толпу, худых детей, которых держат на руках матери.
Тогда с необыкновенной силой доктор говорит:

— Чего же стоит тогда правительство, которое обрекает свой народ на голодную смерть?..

Рядом с доктором становится Асмик.

— Дай, я скажу всем, доктор. Все ли знают меня?

— Знаем, Асмик, говори! — кричат из толпы.

— Когда я была еще девочкой, — тихим голосом начинает Асмик, — учитель в школе говорил нам, что главные враги армян — это тюрки. И когда я выросла и состарилась, на все плохое, что случалось со мной, говорили, что это тюрки виноваты. А я скажу вам, — и здесь Асмик повысила голос, — вот ты, Шаварш, знаешь меня? Почему твой сын арестован? Тюрки в этом виноваты? Твой ребенок умер, Сиран, тюрки в этом виноваты? Нет. Виноваты вы, мужчины, и вы, женщины. Над вами, вашими сыновьями, женами, братьями издеваются, дети ваши гибнут от голода, а вы верите в то, что это тюрки виноваты, и продолжаете гнуть свои спины. Стыдно вам! Бабы вы, а не мужчины! (Асмик сорвала с себя шаль, какие носят армянские женщины, и бросила ее в мужчин.) Так носите этот платок на голове, пока не станете настоящими мужчинами!

Шум и движение толпы.

Внезапно из переулка вырывается несколько маузеристов.

Выстрелы.
Свалка.
Уже ведут арестованных Левона и доктора Аветисяна.

На другом конце переулка показалась группа конных маузеристов.
Они скачут к демонстрантам, стреляя в воздух.
Рубен и Маро вбежали в ворота винного склада.
Огромные бочки перед сходнями.
С трудом они поворачивают бочку.

В парикмахерской.
Аршак наполовину выбрит.
Внезапно цырюльник прислушался. Аршак в ужасе смотрит на него.
Страшный грохот. Звон стекла.

На базаре.
Рубен и Маро столкнули огромную бочку по скату в переулок.
За ней понеслась другая и третья.

В парикмахерской.
Доносится грохот и звон стекла.

— Убирайся вон! — в ярости кричит цырюльник недобритому Аршаку.

Тот смирно поднимается со стула и выходит из парикмахерской.

На базаре.
Навстречу конным маузеристам со страшным грохотом катятся огромные бочки.
В страхе поднимаются на дыбы и храпят кони.
Не слушая всадников, они поворачивают и несутся назад.
Рубен и Маро не одни. Железнодорожники и солдаты помогают им.
Стремительно катятся сорокаведерные бочки.
Опустел переулок.

Ночь. Ветер несет по улицам сухую пыль, обрывки бумаги.
Хлопает на ветру деревянная ставня окна.
В свете покосившегося фонаря белеет на стене бумага.
Наезжает на нее аппарат. Мы читаем первые слова:

«ТОВАРИЩИ! К ОРУЖИЮ!

ЛУЧШИХ ЛЮДЕЙ НАШЕГО ГОРОДА — СОЛДАТА САРОЯНА, МАШИНИСТА ЛЕВОНА ИСААКЯНА, ДОКТОРА АВЕТИСЯНА СЕГОДНЯ НА РАССВЕТЕ УВЕЗУТ ЗА ГОРОД, ЧТОБЫ ПОДЛО УБИТЬ. СЕГОДНЯ НА РАССВЕТЕ УВЕЗУТ ПРОДОВОЛЬСТВИЕ, ПРИНАДЛЕЖАЩЕЕ НАРОДУ, ЧТОБЫ ПРОДАТЬ ЕГО СПЕКУЛЯНТАМ.

НЕ ДАДИМ ПОГИБНУТЬ БОРЦАМ ЗА ДЕЛО НАРОДА.

К ОРУЖИЮ, ТОВАРИЩИ!»

Ночь. Уличный перекресток. Патруль маузеристов допрашивает мальчика. Это — Арто.

— Ты кто? — спрашивает маузерист.

— Я — большевик Арташес.

— Откуда взял? — показывает на листовку.

— Сам написал.

— Где живешь?

— Везде.

— Ты что — играешь со мной?

— Конечно, — яростно кричит Арто.

Маузерист поднимает руку со стэком и внезапно вместо того, чтобы ударить, поднимает вторую.
Стэк падает на землю.
Двое маузеристов стоят, подняв руки.
Поворачивается аппарат.
Против маузеристов с винтовками наготове стоят Маро, двое солдат и железнодорожник.
У маузеристов отбирают оружие. Один из солдат их уводит. Маро идет дальше. С ней уходит Арто.
Железнодорожник и солдаты остаются на перекрестке.

Ночь. Улица.
В тишине слышен дробный топот копыт и стук колес.
Проезжает фаэтон.
Забившись внутрь, между чемоданами сидят подполковник Дабахов, Арамян и Амо.
Проехал фаэтон.
Пустынная улица.
Вдоль по ней неторопливо идет вооруженный народный патруль.

Ночь. Железнодорожные пути.
Состав.
К классному вагону подходят Арамян и Дабахов.
Входят в вагон.
Из темноты к одному из вагонов движется группа людей.
Ручной фонарь бросает блики на землю. Блестят в его свете рельсы.
Под сильным конвоем проводят в поезд Левона, Вартана и доктора Аветисяна.
В свете фонаря Вартан узнает доктора.
Удивленно он говорит:

— Когда-то вы сказали мне, доктор, что не занимаетесь политикой...

Доктор всматривается в лицо Вартана.

— Я помню, — говорит он. — За вами была погоня. На мне лежит ответственность за вашу судьбу.

— Может быть, она будет не такой скверной, доктор, — говорит Вартан и смотрит в глаза одному из конвоиров. Мы помним его по сцене на кладбище.
Солдат делает Вартану неуловимый знак — все в порядке, дружище.
Их вводят в вагон.
Медленно трогается поезд.
Проплывают вагон с арестованными, платформы с оружием, амуницией и продовольствием, салон-вагон с Дабаховым и Арамяном.

Кончается ночь.
По улице в сером рассветном сумраке проходят вооруженные группы людей.
Люди ежатся от холода.
Уже четко видны контуры гор.
Входит поезд в тоннель.

Улица. На стене ветер треплет край листовки ревкома.
На нее наплывает другая:
«ЗАДЕРЖАТЬ ВРАГОВ НАРОДА, ОСВОБОДИТЬ АРЕСТОВАННЫХ, ВЕРНУТЬ ПРОДОВОЛЬСТВИЕ».
Стремительный топот копыт.
Из-за угла вырвался отряд из нескольких вооруженных всадников.
Из другой улицы к нему присоединился другой отряд.
Оба слились в один бурный и стремительный поток.
По улице несется отряд солдат, железнодорожников и крестьян.

Ущелье. Отсюда виден город, лежащий в котловине, и дорога, уходящая в горы.
Мчится по горной дороге отряд всадников.
На горизонте горы.
Вдалеке идет поезд.

Народ и солдаты на лошадях. Позади Рубена, отстав на полголовы, скачет Арто. Рядом с ним Гассан и тюрок с базара. В толпе кувшинщик и Аршак.
Медленно в гору идет поезд.
На открытой платформе между мешками с мукой изготовились к стрельбе маузеристы и солдаты конвоя.
С краю платформы пулеметчик.
Маузерист Амо поднял маузер и скомандовал:

— Огонь!

Но выстрелить ему не удалось.

Пулеметчик стреляет в него из револьвера.

Падает Амо.

Пулеметчик поворачивает ствол пулемета на маузеристов.

— Руки вверх! — говорит он. — Да здравствует Советская Армения!
Маузеристы медленно поднимают руки вверх.
Один из солдат отбирает у них оружие.

Ближе Рубен. Рядом на лошади скачет Арто и позади них — солдаты и народ.
Рубен поднял винтовку и выстрелил в воздух.
На полном скаку он прыгает с седла на платформу.
В эту минуту из вагона на паровоз перебираются Арамян, Дабахов и ад'ютант.
Между паровозом и поездом появилось расстояние. Оно увеличивается.
Паровоз, отцепленный от состава, движется все быстрее.
Удирают на нем дашнаки.
Остановился поезд.
Короткая стрельба в соседних вагонах — и все кончено.
И несется песня из одного конца поезда в другой.
Народ и солдаты везут в город драгоценный груз — своих освобожденных товарищей, оружие для народа, продовольствие для голодающих детей.
Проезжают всадники — Рубен и Вартан, Арто на коленях Левона, седой доктор Аветисян.

За столом сидят Рубен, Левон и Маро.
Налево от них груда ящиков. Женщины и дети получают из них продовольствие.
И вместе с молоком и мукой Рубен раздает народу оружие.

— Возьмите, — говорит Рубен, — оно еще понадобится вам, как хлеб и молоко для ваших детей. Возьмите оружие и, пока не укрепится наша власть, никому и никогда не отдавайте его, ибо оно ваше.

К нему подходит тромбонист. Он облокачивается о край стола.

— Ну, чего тебе? — спрашивает Рубен?

— Слушай, Рубен, — серьезно говорит тромбонист, — всегда наш оркестр играл глупые марши и кабацкие песни. Сегодня нам хочется сыграть Бетховена. Я прошу, чтобы ревком разрешил нам это.

Рубен кивает головой. Следующим подходит крестьянин, продающий кувшины.

— Иди, получай муку, дядя Ашот, — говорит Рубен. — Хотя ты и неудачно торговал, но в деревню с мукой вернешься...

— Спасибо, Рубен-джан... Муку я получил... Я хотел только сказать спасибо тебе...

— Не мне, а большевикам... А молоко для внучки ты взял?

— Взял, Рубен-джан, спасибо. Мне только одноглазого найти и тюрка одного... Потом домой поеду...

Тромбонист выходит на середину базара. За ним выстраиваются три музыканта из ротонды.

— Дорогие друзья, — говорит он. — мы сыграем вам вещь, которую написал композитор Бетховен.

Высоко поднимает он свой тромбон.
Стихает шум на площади.
Оркестр начинает играть Бетховена, и вся площадь превращается в огромный концертный зал.

Парикмахерская.
К ней подошел Аршак. Он чудовищно оброс.

— Менелюм, — говорит он, — в городе нет маузеристов. — Побрей меня, джан. Ну что теперь может случиться?

— Садись, — снисходительно говорит цырюльник.

На улице. Играет тромбонист.
Крестьяне и солдаты, женщины, дети, базарные торговцы слушают его игру.
Старик с бородой Черномора обращается к своему соседу старичку в пикейном жилете.

— Это что за Бетховян? Аршалуйса сын?

— Нет, — отвечает тот категорически, — этот новобаязетский.

На земле у торговца «американскими товарами» стоит высокая ваза. На нее надета широкополая соломенная шляпа с цветами.

Осел тянется к шляпе. Он начинает жевать ее край. Продавец, поглощенный музыкой, не замечает этого. Качается ваза. Сейчас она упадет.

В парикмахерской.
Аршак выбрит наполовину.

— Теперь я наверно буду тебе приносить счастье...— самоуверенно говорит он.

И в эту минуту раздается страшный грохот и звон стекла. Аршак вскакивает со стула. Он сам стирает мыльную пену с лица и, прежде чем цырюльник успевает что-нибудь сказать, выбегает из парикмахерской.

На улице.
У продавца «американских товаров» на коврике вдребезги разбитая ваза. Осел доедает шляпу.

В пустом ревкоме.
Через открытое окно врывается музыка Бетховена. Праздничная толпа на площади.
Рубен и Маро одни.
Рубен обнял Маро за плечи.

— Когда все кончится, мы поженимся. Правда?

— Расскажи мне, как будет тогда, Рубен?

— Тогда? Все будет иначе. Всюду будет советская власть. Городок наш станет большим. И когда-нибудь мы приедем в Москву. Увидим Ленина. Он встретит нас, уже старый, с улыбкой за седой бородой. И мы с тобой скажем ему: Советская Армения в цвету, как плодовый сад. Наши дети смеются, и жизнь человека стала драгоценной...

Играют на площади торжественный марш Бетховена.
Открывается дверь. Входит Вартан.

— На Александрополь двигается отряд маузеристов. Их около двух тысяч.

— Они должны пройти через наш город? — спрашивает Маро.

— Другого пути на Александрополь нет. Разведка установила, что завтра к вечеру они будут здесь.

— Связь с Александрополем?.. спрашивает Рубен.

— Прервана.

— Хорошо, собери ревком.

Ревком. Вартан говорит негромко и спокойно.

— В городе сто винтовок, один пулемет, две тысячи патронов, гарнизон в сто человек.

— Около пятисот человек гражданского населения, способного носить оружие,— говорит Рубен.

— Какие вести из Александрополя? — спрашивает Левон.

— Власть еще удерживает ревком. Мы должны решить — организовать ли нам оборону города и приостановить наступление маузеристов на Александрополь или уйти в Советский Азербайджан.

— Я за оборону города, — говорит Левон. — Из железнодорожников, солдат и населения можно организовать отряд... Маузеристы должны будут пройти через ущелье. Его может занять наш отряд...

— ...который продержится не больше часа. Потом маузеристы ворвутся в город и вырежут половину мирного населения, — говорит Даниэлян.

— Где твоя готовность умереть, о которой ты столько твердил? — спрашивает Рубен.

— Это вы сейчас услышите, — говорит Даниэлян, — я давно собираюсь обо всем поговорить. Я раньше вас всех начал работать для революции. Я мог бы занимать здесь руководящее положение. Вы делали одну ошибку за другой и не слушали меня. Народ не пойдет за вами. Он знает о вашей связи с тюрками из интернационального отряда. Армянское дело надо делать армянскими руками... Принципиально. Народ ненавидит русских и тюрок...

— Подожди, Даниэлян... ты сказал, ненавидит?..

Рубен подводит Даниэляна к окну.
В кругу зрителей, среди детей, цветов и оружия сидит Мустафа.
Он поет, и его песню слушает народ.
Даниэлян поворачивается к ревкому.

— Вы продаете народ...

— Нет, Даниэлян, это ты толкаешь нас на предательство. Так может говорить только враг народа...

— Враг народа... Ну так не о чем больше говорить, — говорит Даниэлян и выходит из комнаты, хлопнув дверью.

— Решаем, — говорит Рубен, — организовать отряд, занять ущелье и не пропустить к Александрополю маузеристов. Второе — связаться с интернациональным отрядом. Просить у них поддержки.

— Кого ты думаешь послать для связи, Рубен? Мустафа — тюрок и в дороге его могут убить, — говорит Левон.

— Я думал об этом. У меня есть такой человек, — говорит Рубен.

В стороне от праздничной толпы под навесом лавки кузнеца сидит тромбонист.
Вокруг него разбросаны пустые консервные банки из-под молока, с которыми он делает что-то зрителю непонятное.
Над ним остановились два старичка. Удивленно смотрят они, как тромбонист набивает банку обрезками жести и железа.

— Это что ты делаешь, друг? Это для продажи?

Крестьянин, продающий кувшины, наконец, нашел в толпе своего «врага» — Мустафу.
Осторожно, чтобы не спугнуть его, он крадется вслед за тюрком.
Мустафа свернул в переулок и столкнулся с Даниэляном.
Притаился за выступом дома торговец кувшинами. Он слышит их разговор.

— Постой, Мустафа, ты мне нужен.

— Что, товарищ Даниэлян? — приветливо говорит Мустафа.

— Знаешь ли ты, что к городу подходят маузеристы?

— Я не знал этого.

— И ты узнаешь об этом, когда тебя поведут расстреливать...

Насторожился торговец.

— Я не видел Рубена, — говорит Мустафа, — он бы мне сказал.

— Ты ничего не понимаешь. Оружие, которое забрали с поезда, партизанам передано не будет. Рубен изменил нам. Об этом знаю только я и ты теперь. Когда ваш отряд придет за оружием, он попадет в засаду.

— Это... не может быть... — в отчаянии говорит тюрок.

— Это так.

— Что я должен сделать, товарищ Даниэлян? Я поговорю с Рубеном...

— Нет. Ты должен сделать другое. Если ты любишь свой народ, ты должен сегодня же уничтожить Рубена.

— Убить!.. — в ужасе повторяет Мустафа. — Его я не могу убить...

— Ты должен. И если я стану председателем ревкома, ваш отряд получит оружие.

— Нет... нет... нет...

— Тогда... вот... — Даниэлян вынимает деньги. — Это английские фунты... это хорошие деньги... Ты купишь себе дом и стадо баранов на них. Я дам тебе их, если ты...

Кувшинщик высунулся из-за выступа дома, но ни Даниэлян, ни Мустафа его не замечают.

— ...если ты... убьешь Рубена.

Взвизгивает от ярости Мустафа и сразмаху, по-тюркски, бьет Даниэляна головой в лицо.
Отлетает на середину улицы Даниэлян. Он лежит в пыли.
Уходит Мустафа.
Кувшинщик подходит к Даниэляну.

— Ц-ц-ц! — говорит он насмешливо. — Что ты в такой праздник лежишь в грязи?

Мустафа скрылся за углом. Кувшинщик его не преследует.
Он уходит в противоположную сторону.
Встает избитый Даниэлян и, шатаясь и держась за стены, уходит.

Ночь.
Приближается рассвет. Уже видны контуры гор на горизонте.
Около ревкома толпится народ.
Свет фонаря еще борется с рассветом.
Подходят к Левону люди. Среди них Асмик.

— Останься лучше, Асмик, — тихо говорит Левон, — женщинам будет тяжело.

— Мы женаты двадцать лет, Левон. За это время мы не расставались никогда. Как же я оставлю тебя теперь, Левон?

— Спасибо, — тихо говорит Левон, — ты всегда была самой верной и самой хорошей женой, Асмик. Сейчас не время, но мне хочется сказать, Асмик, что я люблю тебя как в день нашей свадьбы...

К Левону подходит тромбонист.

— Запиши меня, Левон... В бою всегда легче, когда играет оркестр.

Рубен и Арто.

— Детей мы не берем, — говорит Рубен.

— Я не ребенок, — запальчиво говорит мальчик, — а стрелять я научусь не хуже, чем ты...

— Арто... джаник, — ласково говорит Рубен, — сумеешь ли ты выполнить боевое задание?..

— Сумею, Рубен. Хочешь, я спрячусь на дороге и убью сто маузеристов? У меня сто патронов есть.

— Нет, — говорит Рубен, — ты сделаешь вещь потруднее. Ты знаешь горы, Арто?

— Я три года помогал пастуху.

— Тогда слушай, Арто, и от того, что я скажу тебе, зависит многое... Ты возьмешь лошадь и будешь мчаться, как стрела...

— Куда? — спрашивает Арто.

Отходит аппарат.

К Левону подходит доктор Аветисян.

— Вам может понадобиться доктор, друзья. Я должен быть с вами.

Левон протягивает ему винтовку.

— Для чего мне оружие? — ворчливо говорит доктор. — Я умею лечить лошадей, а не уничтожать их.

И он перекидывает через плечо походную аптечку и становится в сторону.

Готовый к выступлению стоит отряд. К нему непрерывно подходят все новые люди, мужчины и женщины. Среди них продавец кувшинов и цырюльник.

Здесь кончается город. Дорога идет в горы.

Рубен проходит вдоль строя.

Серьезны Левон и Вартан. Широко улыбается тромбонист. Сурова Асмик.

На минуту Рубен останавливается возле тромбониста. В руке тот держит корзинку, доверху наполненную банками с молоком.

— Зачем тебе столько молока? — спрашивает Рубен.

— Ничего. Я донесу. Может, проголодаемся в пути.

Рядом с доктором Маро. Она пришла попрощаться.

Маро подходит к Рубену.

Мгновение они стоят неподвижно, не говоря ни слова. И неожиданно Маро обнимает Рубена за шею и плачет, прижавшись к его груди.

— Береги себя, Маро. Мы скоро вернемся. Не нужно плакать.

Со слезами на глазах говорит Маро:

— Я всегда любила тебя, Рубен. Но не думай обо мне сейчас. Я знаю хорошо, как должна себя вести жена председателя ревкома.

Звучит труба.

По обе стороны дороги тянется народ.

Начинается утро.

Рубен обращается к народу:

— До свиданья, товарищи. К городу приближается двухтысячный отряд маузеристов. Они направляются к Александрополю. Мы можем не пропустить их и уничтожить в ущелье. Борьба, которую мы начали против дашнаков, продолжается. Наша власть пока держится двадцать четыре часа. Мы сделали все, что могли. Многого мы не успели сделать. Но мы разобьем врагов нашего народа и вернемся с новыми силами. Армения будет советской...

Трогается отряд.

Народ, стоящий по краям дороги, обнажает головы.

Бойцам отряда протягивают хлеб, лепешки, молоко.

Голова отряда уже свернула за поворот дороги, а народ все идет и идет, присоединяясь к отряду.

Женщина догоняет доктора Аветисяна. Она протягивает ему шерстяной платок.

— В горах холодно, доктор. Ты нездоров, возьми...

Движется вверх по дороге отряд, окруженный народом. На движении отряда бойцам передают хлеб, сыр, патроны.

Суровое горное ущелье.

На краях его отвесных склонов сложены груды камней.

Клочья тумана ползут из ущелья кверху.

Быстро и деловито бойцы нагромождают все новые кучи камней.

Ими руководят Рубен, Левон и Вартан.

В горах.

По дороге, пригнувшись к шее коня, скачет Арто.

В ущелье.

Отряд готов к обороне.

Бойцы за прикрытиями.

— Не курить! — командует Вартан.

Мустафа сжимает винтовку. Он тоскливо смотрит на окружающих его бойцов: а вдруг Даниэлян был прав...

Когда он замечает, что кувшинщик к нему приближается, он меняет позицию и отходит за камень подальше.

Вартан смотрит в бинокль.

К нему подползает пулеметчик.

— Идут, Вартан.

— Спокойно! — говорит громко Рубен. — За прикрытия.

Рассыпаются бойцы. Они ложатся за камни, за поваленные стволы деревьев.

Несколько беспорядочных выстрелов.

Со стороны маузеристов заметно какое-то движение.

Вартан смотрит в бинокль.

В кустах мелькнул белый флаг.

— Они хотят разговаривать, — говорит Левон.

— Ну, что ж. Можно выиграть время.

Рубен вынул платок, прикрепил его к штыку. Получился флаг.

Рубен махнул им в воздухе.

С другой стороны ответили.

В одно и то же время два человека выступили из-за прикрытий и пошли друг другу навстречу.

Один из них — Рубен.

Другой — Даниэлян.

Лежат готовые стрелять маузеристы.

У пулемета с другой стороны Вартан и Левон.

Вартан смотрит в бинокль.

— Это — Даниэлян. Дорого бы я дал, чтобы выстрелить сейчас...

Сошлись Рубен и Даниэлян.

— Здравствуй, Рубен, — говорит Даниэлян.

— Чего ты хочешь? — отвечает Рубен.

— Я предлагаю вам сдаться, чтобы не проливать лишней крови. Вас мало.

— Хватит, чтобы уничтожить вас.

— У вас нет патронов.

— Мы не жалуемся на это.

— Подожди, Рубен, — говорит Даниэлян. — Я предлагаю условия...

Даниэлян торопится. Он как будто боится, что Рубен, не дослушав, уйдет.

— Мы уйдем, не тронув ни одного человека.

— Какой ценой? — спрашивает Рубен.

— Ты сообщишь местонахождение отряда Гассана Кулиева и выдашь оружие с поезда, — медленно говорит Даниэлян и добавляет: — а чтобы мы были уверены в том, что адрес правилен, с нами поедет кто-нибудь из вас... Мустафа, например, которого мы отпустим... под мое слово.

Рубен презрительно улыбается.

— Недорогой товар, твое слово. Кроме того вы немного опоздали. Оружие передано. Отряд сегодня прибудет в Александрополь. Впрочем, твое предложение можно передать отряду...

От отряда защитников города отделился человек.

— Куда? — крикнул Вартан сердито.

— Там знакомый мой. Я два слова хочу ему ска-

зать... — говорит кувшинщик и нетерпеливо шагает к Рубену и Даниэляну.
Мустафа опустил голову и застыл.
Кувшинщик подошел к Рубену.

— Рубен-джан, мы слышали, что он говорил. Он хочет, чтобы мы выдали тюрка. Тогда они уйдут и не будут стрелять...

Даниэлян утвердительно кивает головой.

— Можно, я отвечаю ему, Рубен? — говорит кувшинщик.

— Отвечай, дядя Ашот, — говорит Рубен.

Тогда кувшинщик коротким и сильным ударом бьет Даниэляна в лицо, и тот падает.

— Хороший ответ, дядя Ашот, — говорит Рубен, и оба они перебегают за прикрытие.
Кувшинщик ложится рядом с тюрком.
Они смотрят друг на друга с улыбкой.

— Огонь! — командует Вартан и открывает стрельбу.

— Есть огонь! — отвечает Левон и стреляет слева из-за камня.
Рядом с ним Асмик. Она подает ему патроны.

В горах.
Арто скачет во весь опор.
Дорогу ему преграждают два человека — тюрок и русский.
Они увешаны оружием.

— Стой! — кричат они и поднимают винтовки.

— Гассан Кулиев... на помощь... маузеристы... — говорит Арто.
И уже в стремительном темпе на дорогу вылетает интернациональный партизанский отряд.
Впереди Гассан Кулиев и Арто.

В ущелье.
Рубен лежит за пулеметом. Спокойно он выпускает очередь за очередью.

Стреляют маузеристы. Среди них одноглазый.

Крестьянин, продававший кувшины, кладет на камень винтовку и жадно пьет из кувшина.
Одноглазый поднимает маузер. Выстрел. Кувшин разлетается на части.
Крестьянин в ярости смотрит на врага. В руке одноглазого дымится ствол маузера.
Крестьянин вскидывает винтовку и стреляет.
Откидывается назад одноглазый.
Тогда крестьянин в восторге кричит:

— В-ва! — и целует, как когда-то кувшин, ствол своей винтовки.

Стихла стрельба со стороны маузеристов.

— Внимание! — командует Рубен. — Приготовиться!

Сейчас они пойдут в атаку.
Пауза.
И сразу заработал у маузеристов пулемет, затем он затих, и они с криком двинулись в атаку.
Рубен поднял руку, и со страшным грохотом полетели вниз на наступающих камни.
Сбито наступление маузеристов.
В ущелье выросла баррикада из камней.
Слабее стреляют маузеристы.
Тромбонист подносит к губам трубу и начинает играть.
Музыка его звучит на фоне выстрелов и стонов раненых.
Откидывается убитый солдат.
Спокойнее, товарищи! — говорит Рубен, и Асмик берет винтовку убитого.
Доктор Аветисян перевязывает раненого железнодорожника.

— Сколько осталось патронов? — говорит Рубен.

— Семь, — говорит Вартан.

— Одиннадцать, — говорит солдат-пулеметчик.

— Пять, — говорит продавец кувшинов.

— У меня нет патронов, — говорит тромбонист, — но у нас остались банки молока.

Он откидывает в сторону трубу и достает из корзинки, спрятанной под большим камнем, банку, размахивается и бросает ее в маузеристов.
Взрыв... и столб черного дыма.

— Гранаты! — радостно говорит Вартан.

Взрыв. Еще взрыв.

— Недаром я был пиротехником, — бормочет тромбонист и бросает еще две «банки».
Они рвутся одна за другой. На короткое время стихает стрельба у маузеристов. Затем она возобновляется с новой силой.

В горах.
Скачет отряд Гассана.

В ущелье.
Неторопливо стреляет Асмик.
Рядом с ней Левон.

— Ты говорил, что я не умею стрелять? — говорит Асмик и с сосредоточенной яростью целится.
Выстрел. Падает убитый Даниэлян.

— Хороший выстрел, джаник, — говорит Левон, вкладывая новую обойму. — Мы еще поживем, поживем так хорошо, как никому еще не жилось. Ты слышишь меня, Асмик?
Он поворачивается к ней.
Убитая лежит Асмик.
Склоняется над ней Левон. Потом нежно рукой поправляет седую прядь волос, упавшую ей на лоб.

— Слушайте, вы! — кричит Рубен. — Нас много еще! Вся Армения встает за нами! — и открывает новую очередь из пулемета.
В слепой ярости стреляет доктор Аветисян. Он неумело держит винтовку. При каждом выстреле дуло прыгает вверх.

— Держите крепче приклад, доктор. Так вы отшибете плечо... — говорит Рубен.
Ползут за прикрытием маузеристы.
Вздрагивает доктор. Винтовка валится из его рук.
Доктор с трудом поднимает винтовку. Его пенсне упало и разбитое качается на шнурке.

— Ничего, не обращайте внимания, пожалуйста, стреляйте, пожалуйста, — с трудом говорит он.

Потом выпускает последний патрон и падает мертвым.
Щелкает пустым затвором Левон. У него кончились патроны.
В ярости он вскакивает на ноги. Около тромбониста за камнем лежат «банки».
Левон нагибается и поднимает их. Потом бросает в маузеристов одну за другой.

— За наших детей! (Взрыв.)

— За Асмик! (Еще взрыв.)

— За весь армянский народ! (Три взрыва один за другим.)

Падает Левон. Наклоняется к нему Вартан.

— Жалко, что я не увижу, чем все это кончится, — говорит Левон.
Новый страшный взрыв, за ним другой и третий.
Заработали пулеметы в тылу у маузеристов.

— Гассан! — радостно крикнул Рубен. — Вперед!

Со всех сторон врезались бойцы интернационального отряда в позиции маузеристов.
Вартан повернул брошенный ими пулемет.
Бегут маузеристы.
Их преследуют бойцы интернационального отряда.
Арто бросается к Рубену.

— Рубен! — кричит он. — Это я привел отряд! Я вовремя привел его...

— Арто-джаник — молодец, — целует его Рубен.

Торжественно звучит марш тромбониста, и на его фоне к Рубену подбегает Гассан.
Крепко обнялись они.
Бегут маузеристы.
Их преследуют кувшинщик, Мустафа, солдаты интернационального отряда. Среди них русские, армяне, тюрки.

«ДАЛЬНИЙ ВОСТОК»

Авторы-режиссеры С. и Г. Васильевы. Операторы А. Сигаев и М. Дудко. Ленфильм. На фото арт. В. Гущинский в роли есаула и арт. В. Лукин в роли Егора.

ИСТОРИЧЕСКОЕ РЕШЕНИЕ

К. ЮКОВ

Прошло пять лет как ЦК ВКП(б) вынес историческое решение о перестройке литературно-художественных организаций.

Пять лет — это не только юбилейная дата, но такой исторический отрезок развития советского искусства, когда нужно вновь вдуматься в смысл и значение исторического решения партии, проверить себя, людей и те участки работы, которых касается это решение, до конца вскрыть и разоблачить преступные ошибки и извращения партийной линии в области искусства, допущенные РАПП и ее руководителями.

Победа социализма в нашей стране, сталинская Конституция, рост социалистической культуры при бешеной борьбе против социализма троцкистско-фашиствующей банды убийц — германо-японских наймитов по-новому раскрывают смысл и значение решения ЦК ВКП(б) о перестройке литературно-художественных организаций.

Прошедшее пятилетие показало, что в руководстве РАПП находились не только люди заблуждающиеся, имеющие частные ошибки по отдельным вопросам развития советской литературы и искусства, но и люди, всем своим поведением враждебные партии и советской власти.

Враг народа троцкист Авербах последовательно проводил троцкистскую линию, отрицал социалистический характер советской культуры, толкал писателей в сторону, враждебную социализму и социалистическому искусству, пытался затормозить развитие народного творчества.

Положение литературы и художника в стране руководители РАПП склонны были рассматривать как «республику» внутри республики. Указания партии и правительства принимались к исполнению формально. По существу же в литературе утверждалась групповщина, беспринципная консолидация людей не по таланту, не по способностям и характеру их творчества, а по признанию порою на словах платформы РАПП.

Положение о ведущем характере литературы по отношению к другим видам искусств было опошлено и извращено: кино, театр, музыку, живопись руководители РАПП рассматривали не как самостоятельные отряды искусств, **руководимые партией и правительством,** а как участки, подлежащие завоеванию и безраздельному подчинению РАПП.

Литературная «платформа» РАПП механически применялась к другим участкам искусств. Так механически был состряпан из литературной платформы РАПП «документ», принятый на театральном совещании РАПП. Такая же попытка состряпать «платформу» была в области музыки, живописи и кино.

Эти «документы», утверждавшие «ведущую роль писателя», по существу вместо глубокого изучения драматургии, вместо подлинно-творческого содружества с работниками театра и кино навязывали механическое перенесение литературных лозунгов авербаховской компании, лозунгов, отражавших троцкистское отрицание возможности создания социалистического искусства.

Эти пресловутые «творческие» лозунги «диалектико-материалистического метода в искусстве», «живого человека» и другие, извращение Энгельсовского положения о «типических характерах в типических обстоятельствах» и фактическая подмена его требованием создания типических характеров при отказе от отображения типических обстоятельств, невежественная эклектическая мешанина из бухаринских, деборинских и переверзевских «рассуждений» по вопросам культуры и искусства — вот так называемая творческая «платформа» авербаховской группы, которую она пыталась навязать всем отрядам советского искусства.

Все это по существу приводило к извращению действительности, к созданию надуманных персонажей, движущихся в абстрактной среде и обстановке, никак не связанной с этими персонажами и естественно не отражающей действительности. Образцом таких произведений, созданных по рецептам Авербаха, явились в литературе «Рождение героя» Ю. Либединского и уже в последнее время в театре «Далекое» Афиногенова, «Большой день» Киршона и др.

Вместо борьбы за активное изучение действительности, за показ жизненной правды и конкретной действительности выдвигался «творческий метод диалектического материализма», уводивший от этих задач.

Все это приводило к тому, что **художественный образ, как основное свойство каждого искусства, игнорировался, сводился рапповскими «теоретиками» к пустой абстрактной искусствоведческой категории.**

Эта эклектика и «теоретическая» мешанина путала многих художников, сбивала их с правильного творческого пути, мешала созданию ярких, искренних, волнующих полотен. Вместо сплочения творческих сил вокруг задач, выдвигаемых партией, укоренялась групповщина. Все это привело к историческому решению ЦК ВКП(б) о ликвидации РАПП.

Влияние РАПП и ее «теории» сказалось и в кинематографии.

Незадолго до ликвидации РАПП состоялась конференция Российской ассоциации работников революционной кинематографии (РОСАРРК).

В докладе на этой конференции докладчик (т. Юков) при характеристике творческих процессов советской кинематографии разделил творческие кадры на людей реакционных в своей творческой практике, на союзников, растущих в сторону пролетарской кинематографии, и на представителей пролетарской кинематографии. Такая диференциация была вредной, механически перенесенной из «аналлов» рапповского метода отношения к творческим кадрам. Эта диференциация не помогала творческому росту, а только дезориентировала творческие кадры.

На этой конференции было признано правильным исключение из АРРК режиссеров Правова и Преобра-

«ПЕТР I»

Сценарий А. Толстого и засл. арт. В. Петрова. Режиссер засл. арт. В. Петров. Операторы В. Горданов и В. Яковлев. Ленфильм.

«ПЕТР I»

Сценарий А. Толстого и засл. арт. В. Петрова. Режиссер засл. арт. В. Петров. Операторы В. Горданов и В. Яковлев. Ленфильм. На фото нар. арт. СССР А. Тарасова в роли Екатерины.

женской и взят был курс на об'единение в АРРК только представителей так называемой пролетарской кинематографии и приближающихся к ней так называемых «союзников». На этой конференции был по существу повторен порочный лозунг РАПП: «Союзник или враг».

Таким образом АРРК вместо расширения своего состава, вместо углубления своих политико-воспитательных задач, вместо об'единения всех творческих сил, стоящих на платформе советской власти, встала на путь групповщины и кружковщины.

Сутырин, являясь своеобразным «полпредом» РАПП в кино, утверждал вреднейшую теорию политпросветфильма. Эта «теория», с одной стороны, и формализм, с другой, тормозили творческое развитие советского киноискусства. При покровительстве Сутырина и при прямом его влиянии «теория» политпросветфильма не только приводила к жанровому обеднению киноискусства, но в какой-то степени определила методы работы части режиссеров, сценаристов и критиков. Часто сценарий создавался не по законам образного развития сюжета, не на основе создания типических характеров в типических обстоятельствах, не на основе глубокого творческого изучения действительности, а по заданным схемам и тезисам. Этим характеризуется художественное руководство Сутырина в кино.

Будучи противником четких организационных форм работы, Сутырин противопоставлял директора режиссеру, об'являя директора ведущей фигурой в кинопроизводстве. Сутырин разрывал единый творческий процесс создания фильма на два процесса: творческий и технический.

Организационная слаженность и единство творческого коллектива были нарушены разрывом творческого и технического процесса. Творчество, как основное и ведущее начало всего производственного процесса в кино, игнорировалось Сутыриным.

АРРК не разглядела во всей этой линии вредную для кинематографии, как искусства, тенденцию, не сумела оказать решительного сопротивления всей этой линии.

Критика этой линии была дана только в докладе т. Юкова на собрании АРРК, посвященном постановлению ЦК ВКП(б) о перестройке литературно-художественных организаций. Однако сам Сутырин при молчаливом согласии Киршона, не только не раскрыл своих ошибок, но встретил критику враждебно, что по существу явилось сопротивлением историческому постановлению ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года. Под знаком этого сопротивления протекала работа Сутырина в кинематографии после 1932 года.

После апрельского постановления ЦК ВКП(б) АРРК продолжала быть слабой и беспомощной организацией: АРРК не в состоянии была влиять на развитие творческих процессов и перестройку творческих работников. Развитие советской кинематографии и творческих процессов протекало помимо АРРК. За это время кинематография имела большие творческие победы, но имела и поражения. Творческая перестройка советской кинематографии после апрельского решения ЦК ВКП(б) сказалась на кинофильмах, выпущенных за это время. Творческая перестройка протекала в ходе производства. «Дела и люди» режиссера Мачерет, «Иван» режиссера Довженко, «Окраина» режиссера Барнета, «Конвейер смерти» режиссера Пырьева, «26 комиссаров» режиссера Шенгелая, «Мечтатели», режиссера Марьяна и др. несли еще на себе следы этой перестройки. Тенденция дать образ, раскрыть характер в типических обстоятельствах еще часто срывалась в этих фильмах публицистическими отступлениями, искусственным жестом, неестественной позой, отсутствием глубины чувств и мыслей героев. «Встречный» явился первым фильмом, раскрывшим большие образные возможности советского киноискусства.

В борьбе за подлинно образный язык киноискусства художники кино, как бы не доверяя еще своим возможностям, обратились к классическим произведениям литературы и театра. «Гроза» режиссера Петрова, «Петербургская ночь» режиссера Рошаля, «Пышка» режиссера М. Ромма, «Иудушка Головлев» режиссера Ивановского — все эти фильмы явились своеобразным этапом учебы у классиков, своеобразным очищением от влияния «теории» политпросветфильма. Были срывы «агитпроповского» характера еще и в этот период. «Город под ударом» режиссера Генике, «Анненковщина» режиссера Береснева — результат критически не осознанного «агитпроповского» влияния. Но рядом шла большая, сложная и глубокая перестройка. Г. и С. Васильевы работали над подлинно образным художественным произведением «Чапаев», Козинцев и Трауберг—над фильмом «Юность Максима», Чиаурели — над фильмом «Последний маскарад», Фр. Эрмлер—над фильмом «Крестьяне». «Веселые ребята» явились дерзким вызовом, «агитпроповскому» схематизму. Многообразие жанров советского искусства при наличии ярких художественных индивидуальностей ведет к творческому соревнованию, возможности которого были широко раскрыты решением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года.

Имели место и рецидивы формализма, идущего рука об руку с натурализмом («Прометей», «Бежин луг»). Однако пути художников советского кино к социалистическому реализму были найдены.

Пути социалистического реализма были найдены в борьбе за образное, высоко-идейное, волнующее искусство, утверждающее положительного героя. В этом плане большим событием после «Чапаева» явился фильм «Мы из Кронштадта» по сценарию Вс. Вишневского режиссера Дзигана.

Зритель принял и полюбил это искусство как свое, близкое, родное. Продолжением линии развития этого советского реалистического киноискусства явились «Последний маскарад» режиссера Чиаурели, «Семеро смелых» режиссера Герасимова, «Летчики» и «Последняя ночь» режиссера Райзмана, «Депутат Балтики» режиссеров Хейфица и Зархи, «Сын Монголии» режиссера И. Трауберга, «Возвращение Максима» режиссеров Г. Козинцева и Л. Трауберга и многие другие фильмы.

За истекшие пять лет после постановления ЦК ВКП(б) создали свои лучшие произведения режиссеры Г. и С. Васильевы, Козинцев и Трауберг, Чиаурели, Довженко, Райзман, Петров и мн. др.

Искусство социалистического реализма победило. Не сумела еще в полной мере встать на высоту своего положения кинокритика.

Творческие процессы усложнились.

Стиль формируется в борьбе. Создаются новые и новые образы. Выросли новые актерские кадры, воплотившие и ярко выразившие новые образы. Широкую известность и любовь советского зрителя завоевали такие замечательные актеры, как Бабочкин, Черкасов, Пославский, Чирков, Кмит, Жеймо, Жаков, Плотников и многие другие. Эти актеры так же, как и старейший актер советского кино Гардин, сумели впервые раскрыть свои большие актерские дарования в фильмах,

созданных за истекшие пять лет. Искусство кино, еще часто срываясь, неизменно растет, движется вперед. Перед кинематографией стоят новые сложные задачи. Культурно выросший советский зритель пред'являет все новые более высокие требования к советскому искусству.

Советская критика в союзе с советскими художниками должна по-большевистски бороться за новое искусство социалистического реализма.

В живой творческой практике, в теоретическом осмысливании происходящих творческих процессов мы создаем большое социалистическое искусство. Развитие критики и самокритики будет только способствовать расцвету нашего искусства, росту его кадров.

За последнее время отчетливо звучит голос критики и самокритики в кино только по организационно-производственным вопросам.

Между тем по творческим вопросам кино критика и самокритика развертывается недостаточно. Постановкой творческих вопросов, обобщением творческого опыта нужно ликвидировать этот недостаток. И чем скорее, тем лучше.

Прошедшие пять лет после апрельского решения ЦК ВКП(б) принесли большие победы советскому искусству несмотря на сопротивление ряда людей из бывшего рапповского руководства, несмотря на козни врагов. Но сделаны только первые шаги к великому расцвету социалистического искусства.

Впереди большая радостная творческая жизнь и не менее радостная упорная борьба за социалистическую культуру, за социалистического человека.

«ВОЗВРАЩЕНИЕ МАКСИМА»

Сценарий Г. Козинцева, Л. Славина и Л. Трауберга. Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Ленфильм.

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА

И. ВАЙСФЕЛЬД

В обстановке захваливания создавался «Бежин луг», ответственный фильм о великих боях за социалистическую переделку деревни, фильм, который, по мнению его апологетов, должен был олицетворять собой вершинные достижения социалистического реализма.

Редкое равнодушие и поверхностность, усыплявшие бдительный, критический подход к творческой работе художника, проявили кинематографическая среда, критика и киноруководство в отношении С. М. Эйзенштейна и А. Ржешевского.

Оказалось, что С. М. Эйзенштейн сказал неправду о нашей колхозной действительности, о движении миллионов к социализму под руководством партии.

В фильме нет страстной ненависти к классовому врагу и подлинной любви к герою колхозного строительства, вдохновляющих на создание больших образов.

С. М. Эйзенштейн показал в своем фильме абстрактное столкновение добра и зла, наделил классового врага такими чертами, которые делают его об'ективно благородным носителем своей неправильной, но последовательной философии, изобразил положительных героев в плане жертвенности. Все это превратило фильм «Бежин луг» в чужое, холодное, политически явно несостоятельное произведение. Кроме того Эйзенштейн, который был в свое время знаменосцем в борьбе за советское искусство, фильмы которого не только низвергали традиции ханжонковской кинематографии, но и утверждали принципы нового искусства, рожденного Октябрьской революцией, в «Бежином луге» продемонстрировал регресс в отношении средств художественного воздействия, которыми он оперирует, а в сочетании с идейным содержанием вещи и антихудожественность.

В свое время «Стачка», а затем и «Броненосец «Потемкин» не только воспевали революцию, но и пропагандировали органически новый язык революционного киноискусства. Поколение кинематографистов училось на «Броненосце «Потемкине», утверждая значительное, отбрасывая суб'ективное и наносное, борясь за новую поэтику социалистического реализма.

Появление звукового кино потребовало нового изучения средств художественного выражения нашего искусства.

Это движение возглавили новые молодые мастера, упорно и непрестанно боровшиеся за создание произведений, близких социалистическому реализму.

Это была важная полоса в истории советского киноискусства. Работники советского звукового кино были подлинными пионерами, создававшими искусство социалистического реализма в борьбе с пережитками буржуазной кинематографии, преодолевая влияния западного кино.

Этот важный период, принесший в конечном счете такие произведения, как «Встречный», «Чапаев», «Мы из Кронштадта», наконец «Депутат Балтики» и «Последняя ночь», был пережит без Эйзенштейна. Эйзенштейн приступил к работе над звуковым фильмом в 1935 году, через 10 лет после выпуска «Броненосца «Потемкина». Он должен был выступить в своем творчестве как политический боец, как активный строитель социалистического общества, своими средствами, средствами художника двигающий вперед наше искусство, завоевывающий новые вершины социалистического реализма, с учетом тех больших достижений, какие под руководством партии достигли советские кинематографисты.

Многого ждали от Эйзенштейна в его работе «Бежин луг». Однако материал картины с очевидностью продемонстрировал, что Эйзенштейн не только не сумел «стать на горло собственной песне», так фальшиво прозвучавшей в «Октябре», что он исказил величайшее событие в истории человечества, не только не преодолел пороков метода «Старого и нового», которые связаны с неудачами этого фильма, не освободился от формализма и абстракции, характеризовавших его работы после «Броненосца», но, наоборот, законсервировал то отрицательное, что было в его художественном прошлом, и попытался его возвести в канон. И как только Эйзенштейн сделал робкую, но честную попытку избавиться от пут формализма в отдельных с'емках (куски эпизода «Ночное»), порочность всего остального материала картины выступила еще более выпукло и отчетливо.

Советские кинематографисты не прочли в «Бежином луге» ничего нового, чего бы они не знали, и увидели многое старое, что сегодня звучит не только анахронизмом, но и как извращение значительной темы, затрагиваемой художником.

Эйзенштейн восстановил и закрепил трактовку явлений как стихийных, абстрактное противопоставление старого и нового, искажающее сущность явлений.

В результате большой художник, квалифицированный режиссер создал произведение, искажающее тему и ошибочное по методам и средствам своего выражения.

Мы не будем анализировать подробно сущность ошибок Эйзенштейна в «Бежином луге», но для каждого ясно, что корень этих ошибок в отрыве художника от действительности, в его нежелании вглядеться в жизнь, питаться ее соками, радоваться ее радостями, переживать борьбу, жить вместе с ней.

Эйзенштейн, создававший фильм о великой социалистической реконструкции сельского хозяйства, о переделке психологии миллионов мелких собственников, о

героях колхозных побед, о Павлике Морозове, имя которого знает вся страна, о политотдельцах, не изучил действительности, не находился в живом общении с людьми колхозов. В этом источник ошибок «Бежина луга».

Эйзенштейн, как режиссер, отличается тем, что он всегда теоретически осмысливает свои действия, что в творчестве он выступает, как искусствовед, критик, который не только ставит фильм, но и проверяет большие искусствоведческие положения, которые возникают в процессе его теоретической работы. Эйзенштейн режиссер и Эйзенштейн теоретик — неразрывны. Мы знаем, что «Октябрь» и «Старое и новое» Эйзенштейном создавались на базе изжившей себя неправильной теории интеллектуального кино. И убедившись в неудачах этих фильмов, Эйзенштейн убедился и в ошибочности своей теории, которую он теперь осуждает строгим приговором теоретика, осознавшего фальшь своих исходных позиций.

Теперь возникает вопрос, случайно ли Эйзенштейн оторвался от действительности, от живой жизни социалистического общества или он, как теоретик, создал себе какие-то иллюзии, какой-то философский мираж, которые определили неверный его подход к созданию фильма?

В самом деле, что же, Эйзенштейн не имел возможности познакомиться с колхозной жизнью? Что же, Эйзенштейн не мог в живом общении с людьми колхозов изучить советского героя — источник для создания образов своего фильма? Что же, Эйзенштейну мешали оставить свой кабинет, чтобы окунуться в среду, создавшую Павликов Морозовых? Конечно, нет.

Эти вопросы не могут не возникнуть перед всяким, кто заинтересовывается творчеством Эйзенштейна.

Как для «Октября» и «Старого и нового» Эйзенштейн создал теорию интеллектуального кино, так и перед созданием «Бежина луга» за время своей работы в ГИКе Эйзенштейн создал новую теорию, новую «философию искусства», которая обязывала его к такому, а не иному подходу к разрешению творческих задач.

В чем же заключается эта теория кино и в каких формах она могла повлиять на постановку «Бежина луга»? Теория интеллектуального кино покоилась на отрицании образности и образа, на игнорировании сферы живых человеческих переживаний, которые подменялись результативным сводом монтажных комбинаций, возникавших уже после с'емки на монтажном столе, вне и независимо от сценария.

Эта теория неизбежно влекла за собой не только отрицание эмоциональности художественного творчества и художественного произведения, но и обесценивала их идейное содержание, политическую тенденциозность, четкую смысловую направленность.

Теперь Эйзенштейн, повидимому, осознал это, хотя и признал интеллектуальное кино «однобокой теорией», которая какой-то одной стороной своей может продолжать положительно воздействовать на творческий процесс, так же как, скажем, по его мнению, поэтика, возникшая из детективных произведений Фенимора Купера, воздействовала на таких писателей, как Бальзак, Гюго и Эжен Сю.

Несмотря на эти безуспешные попытки в какой-то мере оправдать жизненность теории интеллектуального кино в наши дни, она остается теорией неправильной, ошибочной и в своих решающих пунктах отвергнутой самим ее автором.

В этом процессе отрицания теории интеллектуального кино родилась новая теория Эйзенштейна, которую он изложил в ряде документов, а наиболее выпукло в своем докладе на Всесоюзном творческом совещании [1].

Не будем скрывать, что эта теория не лишена внешней стройности, законченности, последовательности. Однако рассмотрение этой теории в ее основных исходных положениях об'ясняет многие неудачи «Бежина луга» и творческой работы Эйзенштейна последнего периода.

Каковы основные контуры этой теории? Чтобы не загромождать внимания читателя большим количеством фактического материала, который привлекает Эйзенштейн для доказательства своих зашифрованно изложенных мыслей, приведем ее основную формулу:

«Диалектика произведения искусства строится на любопытнейшей «двуединости». Воздействие произведения искусства строится на том, что в нем происходит одновременно двойственный процесс: стремительное, прогрессивное вознесение по линии высших идейных ступеней сознания и одновременно же проникновение через строение формы в слои самого глубинного чувственного мышления. Полярное разведение этих двух линий устремления создает ту замечательную напряженность единства формы и содержания, которая отличает подлинное произведение. Вне его нет подлинных произведений» [2].

Под глубинным чувственным мышлением Эйзенштейн подразумевает первобытное дологическое чувственное мышление, которое, как он утверждает, питает чувственную форму всякого законченного произведения современности.

Оставим пока в стороне постановку вопроса о вознесении на высшие идейные ступени сознания, которая благодаря абстрактности может привести к искажению идейно-смыслового содержания художественного произведения, к тем результатам, какие дал «Бежин луг». Остановимся на втором вопросе — о зависимости чувственной формы от дологического мышления первобытного человека.

В качестве доказательства своей мысли Эйзенштейн приводит такой прием, как замещение целого частью, который свойственен недиференцированному мышлению (например, передача украшения, содержащего зуб медведя, означает и передачу медведя целиком).

Конкретное осуществление этого приема находит свое выражение, например, в таком кадре «Броненосца «Потемкина», когда вместо врача показывается его пенсне и таким образом достигается не только, как полагает Эйзенштейн, регистрация факта, но и реакция на факт.

Не исключая возможности такого совпадения, какое находит Эйзенштейн в данном случае, приведем другой пример:

«Когда какой-либо полинезийской женщине нужно рожать, то является обязательным правилом, чтобы все ворота в селении были бы раскрыты, все двери настежь, чтобы все население (в том числе и мужское) снимало пояса, фартуки, повязки, чтобы все узлы, которые завязаны, были бы развязаны, и т. д., т. е. вся обстановка, все сопутствующие детали должны быть оформлены в одном и том же характере, отвечающем основной теме того, что происходит: все должно быть раскрыто, развязано, чтобы максимально облегчить выход на свет рождающемуся младенцу» [3].

По аналогии с этим в художественном произведении происходит комплексное оформление изображаемых событий: декорация, музыка, костюмы, свет подчи-

---

[1] Сборник «За большое киноискусство», Кинофотоиздат, 1935 г.

[2] Там же, стр. 46.

[3] Там же, стр. 39.

няются требованиям эмоционально-выразительной выдержанности. Таких курьезных примеров, повидимому, можно привести бесконечное количество.

Если следовать парадоксальному способу сопоставления, избранному Эйзенштейном и свидетельствующему о произвольности его подхода к материалу, то можно, очевидно, обнаружить и истоки, скажем, кинематографического монтажного сценария в языке первобытных народов. Собственно говоря, до этого доходит Эйзенштейн. «Бушмен был сначала дружески принят белым, чтобы он пас его овцу, затем белый избил бушмена, и тот убежал от него». Эту историю, как указывает Эйзенштейн, бушмен излагает следующим образом:

«Бушмен — там — итти; здесь — бежать — к белому; белый — давать — табак; бушмен — итти — курить; итти — наполнять — табак — мешок; белый — давать — мясо — бушмен; бушмен — итти — есть — мясо» и т. д. «И это нечто, — пишет Эйзенштейн, — столь же асинтаксическое, но лишь снабженное... порядковыми номерами, окажется всем нам хорошо известным... монтажным листом». «Убежал от него» на бушменском языке, — пишет Эйзенштейн, — предстанет ортодоксальной бушменской фразой из двух кусков: «бежит бушмен», «бежит белый» — эмбрион монтажа американских «погонь»![1]

У Эйзенштейна речь идет не об отдельных эмпирических сопоставлениях, а о природе явлений искусства и творческого процесса. Сводить природу искусства к первобытному мышлению, в первобытном мышлении искать истоки современных средств художественной выразительности — вот эта методология Эйзенштейна не может быть принята. Не может быть принята и его теория об'яснения художественной формы первоначальными биологическими явлениями, которую Эйзенштейн пропагандировал в своей первой программе режиссерского факультета ВГИК. Эйзенштейн львиную долю внимания уделяет истории выразительного проявления.

Приведем только названия тезисов раздела, касающегося «диалектики внутридвигательного противоречия» (!), чтобы показать, насколько ошибочен был путь, на котором находился Эйзенштейн:

«Клеточка и ее движение». «Движение одноклеточных». «Движение амебы». «Усики и простейшие черви». «Чешуя и плавник». «Переход на твердую почву». «Встречная линия по пути развития движения присосками». «Передвижение с помощью рта». «Четвероногое». «Четверорукое». «Выделение большого пальца». «Человеческое психологическое двойственное реагирование» и т. д.

Во второй редакции программы режиссерского факультета Эйзенштейн уже не повторяет этого раздела, частично осознав, очевидно, глубокую ошибочность такого подхода к явлениям искусства.

Это о такой науке, очевидно, говорил Чехов, когда он высмеивает схоластические попытки немецкой науки обескровить искусство псевдонаучной игрой в словечки «клеточка», «центры» и т. д.

«Научно мыслить — везде хорошо, но беда в том, что научное мышление о творчестве, в конце концов, волей-неволей будет сведено на погоню за «клеточками», или «центрами», заведующими творческой способностью, а потом какой-нибудь тупой немец откроет эти клеточки где-нибудь в височной доле мозга, другой не согласится с ним, третий немец согласится, а русский пробежит статью о клеточках и закатит реферат в «Северном вестнике», «Вестник Европы» начнет разбирать этот реферат, и в русском воздухе года три будет висеть вздорное поветрие, которое даст тупицам заработок и популярность, а в умных людях поселит одно только раздражение» (Чехов. Письмо к Суворину от 3 ноября 1888 года).

Точно так же как сведение явлений искусства к первоначальным биологическим факторам явилось попыткой механистически об'яснить искусство вне его живой, действенной функции и социальной среды, и попытка оторвать выразительную форму современного искусства и перевести ее в сферу функционального воздействия первобытного мышления оказалась глубоко ошибочной, ненаучной и порочной. Исходное положение Эйзенштейна о двойственном процессе вознесения на высшие ступени сознания и глубинные пункты чувственного мышления в корне противоречит практике создания художественного произведения основным положениям марксистской эстетики. Теория Эйзенштейна страдает прежде всего антиисторизмом, так как абсолютизирует первобытное мышление, изображает его неизменно воздействующим на современное искусство через тысячелетие и игнорирует все, что приобрело человечество на всем протяжении своей истории.

Эта теория фактически отрывает средства выражения и форму искусства от его идейного, смыслового содержания, игнорирует реальную среду и классовую борьбу. Но наиболее существенное заключается в том, что в схеме Эйзенштейна действительность не находит своего места. В процессе создания произведения искусства, складывающегося по Эйзенштейну из сочетания интеллектуальных завоеваний человечества и чувственного мышления первобытных людей, не остается места для реального, живого, повседневного изучения действительности. В соответствии с этим можно заниматься художественным творчеством, не выходя из своего кабинета, обладая лишь первоклассной коллекцией книг из истории первобытного человечества, которая даст достаточный материал для творческого воображения художника и сделает безупречным его творчество.

Ни в одном месте своего доклада Эйзенштейн не говорит о действительности как предопределяющем факторе художественного творчества. В этом и заключается порочность его теории, враждебной художественной практике советского искусства, марксистской эстетике. Произведение социалистического реализма возникает не на почве созерцательного ознакомления с фактами действительности, но в результате активного участия художника в построении социалистического общества. В этой боевой функции художника в советской стране и содержится источник огромной мудрости его произведений, художественной выразительности и той эмоциональной силы, которая покоится на ненависти к врагу, на любви к своей родине, к своей партии. Теоретическая же схема Эйзенштейна, игнорирующая действительность, противоречит подлинной природе художественного творчества.

Источник ошибок Эйзенштейна в постановке «Бежина луга» заключался в его полном отрыве от действительности, в его игнорировании живой практики колхозного строительства в процессе создания фильма. Не на основе ли этой теории Эйзенштейн стал на этот вредный для искусства путь, приведший к печальному провалу «Бежина луга»?

Не ясно ли, что если Эйзенштейн останется на позициях этой насквозь ложной теории, то исключена всякая возможность создания им полнокровных произведений. Мы не можем отбрасывать совершенно задачи изучения

---

[1] Сборник «За большое киноискусство», стр. 41.

первобытного искусства и первобытного мышления. Советское искусствоведение уделяет много внимания этой задаче. Но вредно для искусства социалистического реализма в мышлении первобытного человека искать источник воодушевления для художника.

Эйзенштейн утверждает в своем докладе, в котором он излагает эту теорию, что он еще не может «принять бой» по этой теории. Однако, если мы познакомимся с обеими программами режиссерского факультета, опубликованными в журналах «Советское кино» и «Искусство кино», нам станет ясно, что эта теория не рабочая гипотеза, а концепция, которая определяла пути обучения наших молодых творческих кадров. Обязанность марксистского искусствоведения и кинокритики, обязанность самого Эйзенштейна в первую очередь разоблачить ошибки этой теории, показать ее вредные практические результаты на примере постановки «Бежина луга».

Если говорить о значении этой теории в подготовке новых творческих кадров, то необходимо упомянуть еще об одном моменте. Дело в том, что путь создания кинофильмов, на который толкает эта теория, есть путь поисков форм искусства, адекватных формам первобытного мышления. И хотя программа содержит раздел практикума работы в колхозах и совхозах, все же основной методологический посыл обязывает студентов искать формы художественного выражения не в живой действительности, а в истории первобытного общества и некритически осваиваемых традициях искусства прошлого. «Литературным наследием, культурой образа и языка прежних эпох нам приходится пользоваться часто. Оно часто и во многом стилистически определяет наши работы» (Эйзенштейн, «Э», «Советское кино», № 5, 1934 г.).

Эти «формы» не только исказили идейное и эмоциональное содержание и направленность картины, но являются и конкретным осуждением теоретической концепции Эйзенштейна.

Если Эйзенштейн хочет честно и до конца извлечь уроки из неудачи «Бежина луга», он обязан пересмотреть прежде всего свои теоретические взгляды, понять порочность этих взглядов, изложенных в программе режиссерского факультета, где чрезвычайно незначительное место занимает проблема образа — решающая и центральная проблема искусства.

Режиссер, великолепно знающий историю выразительных проявлений, но не умеющий работать с актерами, как носителями образа, не ищущий образного решения смысловой задачи, не может быть подлинным советским художником. В этом пренебрежении к проблеме образа сказывается не изжитая до конца теория интеллектуального кино, отрицавшая образность, сказывается схоластическая методология Эйзенштейна последнего периода.

Нужно понять, что борьба с формализмом является не узко искусствоведческой проблемой, интересующей ограниченные круги исследователей, а является вопросом преодоления советскими художниками враждебных влияний, тормозящих развитие искусства и советской культуры в целом. И эта борьба с формализмом не может ограничиться декларативным признанием неправильности отдельных приемов художественной работы, а должна быть обязательно распространена и на теорию, питающую практику формализма.

Недаром, нанося решительный удар по таким проявлениям формализма, как «Прометей», как музыка Шостаковича, партия сосредоточила внимание всех работников искусств на вопросах идейной направленности художественного творчества, на вопросах политического содержания, партийности искусства. В советской кинематографии запрещение «Прометея», «Строгого юноши», «Женитьбы»—это не только частные случаи, но и удар по просачивающимся в наше искусство чуждым, враждебным влияниям. Запрещение «Бежина луга», точно так же как и «Богатырей», политически несостоятельных и антихудожественных произведений, ставит проблему полного разгрома и выкорчевывания всех остатков формализма в художественной практике и в теории.

Решения Пленума Центрального комитета партии, предопределившие поворот в политической жизни страны, возлагают большие обязательства на советских художников. Мы были бы обывателями и чиновниками, а не бойцами фронта социалистического искусства, если бы оружием самокритики, беспощадного разоблачения ошибок не выкорчевывали остатки формализма в теории и практике, если бы каждый советский художник не проанализировал критически весь свой творческий путь в свете задач, стоящих перед советским искусством.

И так как «теория» Эйзенштейна является одним из источников провала постановки «Бежин луг», советское искусствоведение и критика, сам Эйзенштейн обязаны по-боевому разоблачить ее до конца.

С. М. Эйзенштейн излагал свои теоретические взгляды на Всесоюзном творческом совещании, в программах режиссерского факультета, опубликованных в журнале, в ряде статей.

Рассматриваемые обычно как проявления чудачества Эйзенштейна, эти выступления не нашли никакого отклика, мимо их вдумчивого критического разбора прошла критика, творческие работники. Поэтому ответственность за ошибки Эйзенштейна вместе с ним несут все те, кто своевременно не подверг критике и осуждению его ошибочные взгляды.

Эйзенштейн, заявляющий, что его теоретические наброски, сделанные в докладе на Всесоюзном творческом совещании, направлены к определению природы художественных явлений, а не к защите интересов каких-то художественных групп, должен с помощью советской кинокритики пересмотреть свои взгляды на природу искусства и сделать для себя решающий вывод: советскому художнику не к лицу быть наблюдателем и регистратором действительности (а то и совсем исключать ее из сферы художественного мышления); надо стать бойцом, разоблачающим и разящим врага произведениями социалистического реализма.

Эйзенштейн, находясь за границей, работал над тремя сценариями: о капитане Зутере, открывшем Калифорнию, «и о гибели его в угаре золотоискательной лихорадки»; о Туссене—черном консуле и «гибели этого человека»; над «Американской трагедией» Драйзера, где его «интересовала тема постепенного разложения молодого парня XX века» (Эйзенштейн).

Порок картины «Бежин луг» заключается в том, что она оказалась картиной не об утверждении и величайшей победе социализма в деревне и о неиссякаемости творческих сил колхозного крестьянства, а о г и б е л и сына от руки отца-убийцы.

Эйзенштейн только тогда сумеет перестроиться по-настоящему, если он в своей следующей работе покажет п о б е д ы большевистской партии, ее ленинско-сталинских кадров над всеми силами старого общества и если эта работа будет осуществлена не на основах «своей» философской концепции, исключающей образное выражение живой действительности, а на основе подлинно партийного понимания искусства, его боевой роли в борьбе за коммунизм.

«ПУГАЧЕВ»

Сценарий О. Форш. Режиссер П. Петров-Бытов. Оператор А. Назаров. Ленфильм. На фото засл. арт. Скоробогатов в роли Пугачева, М. Павликов в роли Филимона и арт. В. Усенко в роли Творогова.

СНОВА ОБ «ЭМОЦИОНАЛЬНОМ СЦЕНАРИИ»

Н. ОТТЕН

Итак, приходится еще раз возвратиться к «теории» и практике «эмоционального сценария». Казалось, тупик, в который вела эта «теория», стал для всех очевидным. Громогласные словословия, шумиха, поднятые лидерами этого «направления», последовательно сопровождались консервацией произведений сценаристов этой группы или провалом на экране и запрещением фильмов, поставленных по их сценариям («Океан», «Шторм», «Путь энтузиастов», «Очень хорошо живется», «Пять рассветов», «У самого синего моря» и, наконец, «Бежин луг»). В судьбе этих сценариев есть точно повторяющаяся закономерность, а история двух наиболее громозвучных сценариев А. Ржешевского — «Океан» и «Бежин луг», как мы увидим ниже, почти тождественна.

Такая судьба всех работ «эмоционалистов» безо всякого дополнительного анализа давала право на практический вывод, что «эмоционалисты» творчески бесплодны. Но наряду с этим время от времени возникали серьезные, теоретически обоснованные выступления, каждое из которых являлось полным разгромом как общих положений, так и практики «эмоционалистов». Кинокритика разоблачала теорию и практику «эмоционального сценария».

Наконец, после пяти лет бурного наступления на кинофабрики и громких провалов (1927—1932) «эмоционалисты» должны были возвестить о своей перестройке. Это не преминул сделать Вс. Пудовкин, обратившийся к творчеству одного из серьезнейших наших драматургов Н. А. Зархи; это в ряде выступлений (на кинодраматургической конференции оргкомитета ССП в 1934 г., на темсовещаниях 1935 и 1936 гг.) сделал А. Ржешевский; это проделали и все прочие. Еще раньше дважды отрекся от «эмоционалистов» «духовный отец» монтажного кинематографа С. М. Эйзенштейн. В статье «Вылазка классовых друзей» (газета «Кино» № 30/561, 22 июня 1933 г.) он недвусмысленно писал, отмежевываясь от устанавливаемого тт. Бартеневым и Калатозовым его сродства с «эмоционалистами»:

> «Мы, например, думали, что сценарий — не «эскизный план будущей вещи», а костяк снимающийся и хребет снятый».

Эта же мысль была повторно развернута С. М. Эйзенштейном в его докладе на творческом совещании 1935 г.

Почему же, несмотря на провалы, несмотря на идейный разгром, несмотря на собственное «разоружение», фактически существовала и была терпима практика «эмоционального сценария», а наряду с этим в отдельные моменты вновь возникало и ее теоретическое обоснование. Во-первых, потому, что, как мы увидим ниже, элементы, задержавшиеся на предыдущем этапе развития кинематографии, оказались достаточно жизнеспособными, а наряду с этим те потребности, которые в своих интересах «эмоционалисты» эксплоатировали, не будучи в силах их удовлетворить, были для кинематографии глубоко ограничны. Во-вторых, потому, что кинематография, лишенная до последнего времени писанной истории и разработанной теории, лишена была возможности полного выкорчевывания вредных явлений.

Именно поэтому отсутствовала твердая точка зрения на целый ряд вопросов кинематографической практики и теории как у деятелей кинематографии, так и у теоретиков и критиков. Отсюда идет, например, статья Э. Зильвер в № 3 журнала «Искусство кино» за 1936 г. «К проблеме сюжета», прославляющая сценарий А. Ржешевского «Бежин луг» и пытающаяся на новой базе и с новой терминологией подкрепить «теорию» «эмоционального сценария».

Нам позднее еще придется вернуться к статье Э. Зильвер, предварительно проследив, на какой основе возник и как развивался «эмоциональный сценарий». Самое понятие сценарий различно для различных этапов развития кинематографии. Сценарий возник как служебный конспект режиссера для с'емок, как его записная книжка, составленная литературным сотрудником и помощником. В конечной точке своего развития сценарий — это самостоятельное и законченное литературное произведение, предназначенное для исполнения в кино и содержащее в покадровом изложении предельно полно выраженные идеи и образы, их развитие и сюжет. Путь от точки своего возникновения (от которой сценарий давно ушел) до точки полного своего утверждения (к которой сценарий еще не пришел) проходит в борьбе за правильное разделение труда в киноискусстве, за самостоятельную роль в кино сценария и сценариста. Эта борьба, несмотря на обилие прекрасных слов, произносимых сейчас со всех сторон, далеко еще не закончена, и идет она в первую очередь против пережитков монтажного кинематографа, а другими словами, против пережитков формалистической практики, утверждавшей безусловный и безоговорочный приоритет режиссера над всеми остальными создателями фильма и в первую очередь над сценаристом и актером. Здесь необходимо почеркнуть, что борьба за сценарий и борьба за киноактера идут все время рядом и неотделимы друг от друга.

Основными теоретиками монтажного кинематографа (и основными практиками) были Л. Кулешов и Вс. Пудовкин. Л. Кулешов в своей книге «Искусство кино» писал:

> «Основная война нашей кинематографической партии, которую мы об'явили, — это была война за монтаж, за то, что составляет основу кинематографа, а не отдельные куски, не материал, который стоит на втором месте и которым нужно заниматься во вторую очередь».

И далее:

> «При правильном монтаже, если даже взять игру актера, направленную на другое, это все равно будет доходить до зрителя так, как нужно монтажу».

А следовательно, сценарная логика эпизода, правильное развитие образа и сюжета оказываются совершенно

«ВОЗВРАЩЕНИЕ МАКСИМА»

Сценарий Г. Козинцева, Л. Славина и Л. Трауберга. Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Ленфильм. На фото арт. В. Кибардина в роли Наташи.

«ВОЗВРАЩЕНИЕ МАКСИМА»

Сценарий Г. Козинцева, Л. Славина и Л. Трауберга. Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Ленфильм. На фото засл. арт. Б. Чирков в роли Максима и засл. арт. М. Жаров в роли конторщика.

необязательными, потому что они могут быть найдены или коренным образом переосмыслены в «основе кинематографа» — монтаже. Отсюда сценарию отводилась чисто служебная роль.

Эту служебную роль и выполнял предшественник «эмоционального» — «технический» сценарий. Ни на что больше не претендовали и «эмоционалисты».

«Технический» сценарий, пытаясь оперировать только с'емочной терминологией и давать лишь то, что действительно может войти в кадр, работал на традиционной сюжетике, заимствованной у западноевропейского кино. Кроме того сценарист, не имевший непосредственного дела с кинотехникой, но говоривший на ее языке и от ее имени, не мог практически участвовать в ее развитии, в процессе изобретательства, в обогащении выразительных возможностей. А поэтому такой сценарист лишь фиксировал в своем сценарии вчерашние и уже ставшие общеизвестными технические возможности кино. Стремление к чрезмерной лаконичности, нарочитое употребление кинематографического жаргона привели к тому, что из «технического сценария» выветривалось все, кроме сюжетно-фабульной схемы.

На последнем этапе развития немого кино во весь рост встала необходимость обращения к реальной и подлинной советской действительности. «Мать», «Броненосец «Потемкин», «Арсенал» были работами на историческом материале. На рубеже первой пятилетки социалистическая действительность еще не пришла к соприкосновению с экраном. И вот, не имея возможности удовлетворить эту огромную и насущнейшую потребность киноискусства включиться в действительность, «эмоционалисты» возникли и укрепились на эксплоатации этой потребности, маскируя свое незнание действительности особым якобы методом ее изображения. Не зная действительности, схематизируя ее, они подменяли изображение действительности отношением к ней. Показ людей, мест и событий они заменяли крикливым перечислением их. Вместо существительных сценарий запрудили прилагательные с огромным количеством восклицательных знаков. Эмоциональный сценарий «принципиально» противопоставлял себя природе кинематографа, потому что киноаппарат может снимать лишь явления, а не их оценки, а актер — играть действия, а не отношения к действию. Из этого и возникло еще одно качество «эмоционального сценария».

Качество это заключается в том, что «эмоциональный сценарий» даже теоретически можно поставить только средствами монтажного кинематографа, только найдя драматургию фильма на монтажном столе. Именно поэтому сами «эмоционалисты» ограничивали свои функции обязанностью, по терминологии А. Ржешевского, «эмоционально заразить» режиссера на работу над материалом.

Сценарий при этом переставал существовать как факт общественной значимости за пределами указания на материал и вызванную материалом у сценариста эмоцию. Сценарий становился личным делом автора и режиссера, понятным только им двоим, а потому не подлежащим ничьему контролю. Недаром все экземпляры сценария А. Ржешевского «В СССР» (в последующих вариантах называется «Океан») начинаются следующей многозначительной надписью:

> «То, что сделано на деле и будет сделано, сделается для режиссера Николая Павловича Охлопкова — и только. 16/VI 1930 г. Александр Ржешевский».

Дело здесь не в том, что Н. П. Охлопков — режиссер, обладающий в кино такой своеобразной индивидуальностью, как, скажем, А. П. Довженко, и сценарий, написанный в расчете на него, никем другим поставлен быть не может. Н. П. Охлопков — режиссер в кино, мало чем отличающийся от других. Дело в том, что Охлопков, очевидно, знал и разделял невыраженные на бумаге сценарные намерения А. Ржешевского.

Что же представлял собой «эмоциональный сценарий»? В рядовых проявлениях — это безграмотный графоманский бред, образцы которого обильно приведены в моей статье «Действительность и фильм» (о сценарии К. Минца «У самого синего моря», «Искусство кино», № 5 за 1936 г.). В «лучших» образцах эти сценарии представляют собой последовательную эволюцию от бытовой мелодрамы, разорванной ассоциативным введением в действие героических эпизодов прошлого («Очень хорошо живется»), через риторику, лишенную всяких элементов драматургии и пытающуюся огромный поток обезличенных людей и событий выдать за колоссальные обобщения («Океан»), к литературным реминисценциям, к воспеванию стихии и хаоса для обобщения и осмысления грубой натуралистической мелодрамы («Бежин луг»).

Впрочем, литературные реминисценции не впервые возникли в «Бежином луге». Они обильно уснащают авторские тексты А. Ржешевского, В. Ядина, К. Минца и других. Тексты Б. Пастернака, Н. Тихонова, И. Тургенева густо перемежаются с «оригинальными сценами».

Очевидно, что из этих предпосылок и возникло наступление «эмоционалистов». В заявке на сценарий «В СССР» («Океан») А. Ржешевский позволил себе писать:

> «Я заговорил в этой своей работе языком большевистского кино[1], которое заставит многих пересмотреть свои установки на работу, в которых их творчество подается настолько преступно и упрощенно, что этому упрощенчеству один шаг до вульгаризации, а такому упрощенчеству и такой вульгаризации наших дней, которые они в своем творчестве выражают, обещаем уничтожение любой ценой».

Что же говорил А. Ржешевский «языком большевистского кино»?

> «Последние приготовления к этой работе закончились моей большой поездкой по СССР — по всему Кавказу, Закавказью, Черноморскому побережью, колхозам Северного Кавказа и на Украине, по Мелитопольскому и Александровскому районам. В поездке я пробыл 2½ месяца. Вернулся две недели тому назад.
>
> Таким образом путь к этой работе, который я называю «В СССР», в которой я показываю участок славного исторического пути рабочего класса Союза ССР, — путь к большевистскому кино, на языке которого я собираюсь разговаривать, шел, идет через промежуточные работы, через «Ландшафт» (вещь, тема которой тоже входит в мою настоящую работу), через «Трибунал», через учебу и, наконец, через последнюю продолжительную поездку по СССР.
>
> Сейчас[1] я уже приступил к работе, в которой я хочу показать органически целое, одно от дру-

[1] Разрядка А. Ржешевского. В остальных случаях — моя.—**Н. О.**

гого не отделяя, только в силу схематического распределения подразделяя:

1) нашу страну, 2) город, 3) завод.

Все заводы страны в одно. Меднопрокатный, Сталелитейный, Судостроительный, Тракторный, Машиностроительный и т. д. и т. д., на которых работают товарищи рабочие, о чем я и собираюсь говорить».

Итак, «два с половиной месяца» оказываются сроком, достаточным для «продолжительной поездки по СССР», и, вероятно, в этот срок автору удалось в некоторых из перечисленных им районов даже сойти с поезда. Впрочем, задача включения всей жизни страны, обобщения всего, что в стране делается, в одном фильме, вообще порочна и, как мы увидим дальше, не требовала знаний, не требовала конкретизации.

Сценарий этот Н. П. Охлопковым не ставился, а ставил его сам А. Ржешевский на киевской фабрике. И вот 6 июля 1932 г. в газете «Кино» № 26 (447) появляется подборка—«Не искажать историю гражданской войны», требующая снятия с производства постановки А. Ржешевского «Океан» ввиду чрезвычайно низкого качества и политической ошибочности его сценария. Требование это редакция выдвинула от имени бригады Союзкино, Мослокаф и ряда других общественных организаций. Какие же газета приводит «недостатки сценария»? Отсутствие драматургического строения и развития, изобилие разговоров — реплик, диалогов и почти монологов. Кинематографического действия хватает не больше чем на 2—3 части. Образов людей в сценарии нет. С точки зрения военной грамотности сценарий не выдерживает критики.

И, наконец, главный политический порок сценария дает ключ к основным порокам «Бежина луга» и ко всей идейной концепции А. Ржешевского вообще. Речь идет об изображении гражданской войны как стихии, о последовательном уподоблении гражданской войны океану.

Здесь мы подошли к основному органическому пороку всей работы Ржешевского. Изображение действительности, как стихии, непонимание организующей роли партии — вот этот порок. Стихия — гражданская война («Океан»), стихия — коллективизация («Бежин луг»). Организующая роль партии, созидательная сила пролетариата не вместились в сознание автора, и он в цикле произведений оказался певцом «стихии-разрушения».

Итак, «Океан» был снят с производства в разгаре с'емок. «Очень хорошо живется» был всеми, во главе с постановщиком этого фильма Вс. Пудовкиным, признан ошибочной картиной, а через три года «Бежин луг», содержащий все идеологические пороки «Океана», всю изобразительную систему «эмоционального сценария», сдобренную разве что повышением натуралистических элементов мелодрамы, торжественно проходит в производство в качестве ведущей постановки столичной киностудии, осуществляемой Эйзенштейном. В чем дело?

Причины делятся на две группы. Первая группа причин — организационно-творческая — лежит в положении режиссера и его взаимоотношениях со сценаристом. Вторая, чисто творческая и состоит в проблеме сюжета и охвата в сюжете новой действительности, обусловленной выдвинутыми этой действительностью принципиально новыми закономерностями.

Содружество С. Эйзенштейна и А. Ржешевского не случайно. Оно возникло задолго до сценария «Бежин луг» и должно было быть реализованным еще до от'езда С. Эйзенштейна в Америку в 1928—1929 гг. Вот что пишет об этом А. Ржешевский в уже цитированной заявке на сценарий «В СССР» («Океан»):

> «... привел меня к желанию начать работать над очень большой вещью, которую я назвал «Трибунал», который должен был ставить Сергей Эйзенштейн. С тем, чтобы по возвращении из-за границы ставить.— Сергей Эйзенштейн уехал».

Это содружество, так же как и аналогичные содружества Вс. Пудовкина, Б. Барнета и ряда других крупных режиссеров с «эмоционалистами», возникло, во-первых, потому, что тяга к изображению новой социалистической действительности не была и у этих режиссеров подкреплена ее органическим знанием, и поэтому подмена конкретного знания взволнованным отношением была свойственна и им. Во-вторых, потому, что вместо идейно-образной системы будущего произведения они получали лишь указания на материал и эмоциональное отношение к нему. Тем самым режиссеры брали на себя обязательства поставить данный конкретный сценарий как полноценное художественное произведение. Все это вместе взятое фактически освобождало режиссеров и от контроля руководства, потому что, какие бы вы ни внесли поправки в систему прилагательных, в восклицательные знаки, цитаты и реминисценции, киноаппарат, как мы уже говорили, снимает не это, а актер изображает конкретные образы. Следовательно, и самое содержание работы, ее образный костяк ускользали от контроля руководства в ателье и монтажной.

Как это ни парадоксально, ни у кого не вызвал удивления тот очевидный факт, что сценарии шли в производство не за их достоинства, а за их недостатки, главным образом, за то, что их можно в процессе работы дописывать и переписывать. А поскольку считалось законным, что режиссер берет для постановки скверный сценарий, не считалось нужным обсуждать сценарий отдельно от постановки. Критика сценария заменялась ожиданием фильма, хотя каждый раз получалось именно то, что и должно было получиться, — плохой фильм с беспомощной драматургией.

Такова первая группа причин, открывшая «Бежину лугу» путь в московскую киностудию. В основе второй группы причин лежала иллюзия, что «эмоциональный сценарий» содержит элементы новой формы, способной наиболее полно выразить новое содержание. Именно эту точку зрения выражает статья Э. Зильвер «К проблеме сюжета», напечатанная в № 3 «Искусство кино» за 1936 г. и являющаяся, кстати, единственной рецензией на изданный Кинофотоиздатом сценарий А. Ржешевского «Бежин луг». Эта статья, очевидно, внутренне мотивирована законным недовольством новеллистической формой, ставшей преобладающей на последнем этапе развития театра и кино, закрывающей путь к большим масштабным событиям, к героике.

Выход из этого новеллистического круга — законная потребность кинематографии. Но опять-таки А. Ржешевский и «эмоционалисты», не имея возможности удовлетворить эту потребность, ее лишь эксплоатировали.

Зильвер ссылается на Толстого и Бальзака, ведущих систему параллельных сюжетных линий, из смыслового взаимодействия которых и возникает закономерность судьбы героя. Неудовлетворенность емкостью спектакля и фильма возникала неоднократно. Эта мысль наиболее ярко развита у Лиона Фейхтвангера в предисловии к «Тысяча девятьсот восемнадцатом году»:

> «Драматический роман. Ново здесь название, а не сущность. Драматические романы писали инду-

сы, драматическими романами были трагедии греков, если только правильно понимать их хоры и не вырывать отдельные драмы из их трилогической связи. Драматическим романом является каждая из исторических хроник Шекспира, этих великих картина мира. Драматическим романом является «Фауст». Перечень этот можно продолжить вплоть до нашего времени. Драматический роман — противоположный полюс драмы-эпизода, пьесы, которая ограничивается тем, что драматизирует эпизод и, исходя из эпизода, открывает крохотную перспективу на какую-нибудь эпоху, идею, общий нравственный принцип, жизнь, мир.

Роман — это картина мира, не только отдельной судьбы. Это по меньшей мере — картина эпохи, фон, подпочвенные течения, освещенная с разных сторон окружающая среда, причины и цели, движимое и движущее. Драматический роман — это означает: никаких длительных остановок, никакой плавности в движении, никаких рассуждений; оценка автора, выраженная словами, а не образами, исключается. Дорога круто поднимается вверх по четко высеченным ступеням, сказанное слово является главным средством, а об'ективное — это все».

Это же положение по существу развивает самостоятельно в иной терминологии и С. Эйзенштейн в цитированной нами статье «Вылазка классовых друзей», в которой он говорит о выращивании нового сюжета из новых закономерностей нашей действительности и о новой емкости кино. Это по существу серьезная настоящая проблема, требующая практического и теоретического решения. Успех «Чапаева», «Мы из Кронштадта» и «Депутата Балтики» у нас, «Да здравствует Вилла!» и «Восстание на Баунти» на Западе — по существу шаги к преодолению ограниченности новеллы. Но для успешного движения в этом направлении очень важно расчистить путь от мусора, нанесенного «эмоционалистами», и показать, что они к этой проблеме не имеют по существу никакого отношения.

И уж, конечно, решительно не при чем здесь «Бежин луг». Э. Зильвер видит новизну «Бежина луга» в том, что в этом сценарии не разработан «перестраивающийся» герой, «приемлющая революцию» личность, «столько лет питавшая наше искусство». Их нет. Но разве они есть в созданном за два года до того «Аэрограде» или за год до того в «Мы из Кронштадта»?

Дело, конечно, не в этом. Дело в том, что «Бежин луг» А. Ржешевского распадается на два, резко отличных друг от друга элемента: 1) мелодраматическую историю мести злодея отца прекрасному сыну и 2) неорганизованную крестьянскую стихию, бурным потоком вливающуюся в колхоз и разносящую все на своем пути.

По существу первая составляет действие, составляет сюжет, а второе — фон, на котором происходит действие. Фон дает авторское понимание исторического процесса и должен расширить и осмыслить действие. Очевидно, внесение в мелодраму, сохранившую все черты новеллистической сюжетики этого фона, и было принято Э. Зильвер за ломку новеллы и путь к широким обобщениям в кинематографическом произведении. Однако надо согласиться, что внесение фона дает некоторое расширение смысла происходящего, но самый смысл происходящего изображен автором порочно—это изображение революции как неорганизованной стихии.

Обо всем этом писал в «Правде» Б. Шумяцкий («О фильме «Бежин луг» 19 марта 1937 г.). Подавляющее большинство выдвинутых им упреков без сомнения относится также и к автору сценария. Пороки фильма, поставленного по переработанному сценарию, содержатся, однако, и в напечатанном Кинофотоиздатом отдельной книгой варианте сценария. В сценарии об отце Степка сказано, что это «хмурый, растрепанный, курчавый, похожий на знаменитого врубелевского «Пана» мужиченка»... (стр. 25). И в сценарии «мотив строительства нового» раскрывается только как повод для показа стихийности революционных сил. Таковы сцены разбора церкви, изображение дороги из колхоза в поле, на которой вопреки авторским ремаркам царствует хаос, и ряд других. Все это сдобрено густым слоем натурализма, неряшливости и развязности. Мы не будем отягощать статью цитатами из сценария «Бежин луг» и отошлем интересующихся к изданной Кинофотоиздатом книжке.

В сценарии действуют либо негодяи, либо ангелы. И именно из этих законов буржуазной мелодрамы, вероятно, родилось в отснятом материале «абстрактное противопоставление зла добру», о котором писал в той же статье тов. Шумяцкий.

Любопытно, что в сценарии «Бежин луг» природа неизменна. Действие происходит на пейзажах точно, с сохранением кавычек, выписанных у Тургенева. Этот автор безусловно умел описывать природу. Но делал он это исторично, тесно связывая свой пейзаж с действием. Пейзаж Тургенева — составной элемент его сюжета. А в сценарии Ржешевского колхозная действительность социалистической страны показана «для контраста» на «вечном» и «неизменно» тургеневском пейзаже...

Решение о запрещении фильма «Бежин луг» очень значительно для кинематографии. Оно мобилизует на ликвидацию остатков «теории» и практики «эмоционального сценария».

Организационно это значит: во-первых, пуск в производство только тех сценариев, которые являются законченными художественными произведениями; во-вторых, необходимость срочной организации работ по истории и теории кино, осмысляющих прошлое и тем самым ликвидирующих возможность бесконечных «повторений пройденного»; и в-третьих, организация общественности на поднятие качества сценария и широкое его обсуждение до пуска в производство.

Творчески это означает, во-первых, окончательное разоблачение монтажного кинематографа и установление прав драматургии; это вытекает из необходимости подлинного реалистического осмысления нашей действительности, из необходимости создания правдивых актерских образов; это означает, во-вторых, четкое размежевание авторских функций на производстве и установление авторства драматургии фильма за сценаристом и авторства постановки за режиссером. Такое разделение прекратит ориентировку на авторские черновики. Это означает, в-третьих, необходимость смелой разработки проблемы жанров и окончательный выход киноискусства из новеллистической ограниченности и сюжетов малой емкости. И, наконец, это означает, в-четвертых, что только полноценный сценарий дает возможность ответственного творчески-политического руководства производственным процессом.

Для «эмоционалистов» и в частности для Ржешевского вывод состоит в необходимости осознания и преодоления дефектов мировоззрения, в необходимости подлинного знания нашей действительности и вытекающей отсюда точной и ответственной манере сценарного письма, дающей драматургию, а не отношение к материалу.

ГОД ДЕВЯТНАДЦАТЫЙ

О. ЛЕОНИДОВ

«Юго-восточный фронт. Город на берегу моря — в кольце белых: белая флотилия на море, белые аэропланы в воздухе, меньшевистские «демократические» республики по соседству, интервенты в тылу. В этот обреченный город пробирается Лукин. Он послан партией отстоять город, разорвать кольцо, сделать его базой для снабжения фронта нефтью. Нефть в Баку: там меньшевики, там интервенты. По поручению Лукина четыре большевика (две женщины, двое мужчин) пробираются в Баку и там, в тесной связи с бакинской подпольной организацией, выполняют поручение партии. Под видом купцов, горничных, дворников эти люди, рискуя жизнью, перебрасывают по морю в легких туркменках драгоценную нефть. В один из переходов караван с нефтью застигнут и разоблачен белым миноносцем. Большевики не сдаются — они взрывают на воздух и врага и себя, но остальная часть каравана доходит до осажденного города, и нефть, доставленная ими, позволяет перейти Красной армии в наступление. В основе этого сюжета лежит эпизод из гражданской войны на астраханском фронте».

Так «Ленфильм» в брошюре, изданной к последнему тематическому совещанию, пересказывает содержание принятого к постановке сценария И. Прута и И. Трауберга. Сценарий написан по одноименной пьесе И. Прута, с успехом идущей в целом ряде советских театров.

В основу этого произведения автором положен документальный историко-революционный материал, относящийся к доблестной защите Астрахани под руководством тов. С. М. Кирова.

«Потерпев неудачу под Царицыном, — читаем в «Истории гражданской войны» С. Рабиновича, — белое командование, не отказываясь от мысли овладеть этим городом, в то же время стало уделять серьезное внимание захвату Астрахани. Если не через Царицын, так хоть через Астрахань, но добиться соединения южной и восточной контрреволюции — вот к чему стремились белые. С запада и юго-запада Астрахань была почти что беззащитна. С севера и северо-востока город осаждали уральские белоказаки. На Каспии хозяйничали англичане. Внутри города гнездились изменники, агенты интервентов. Партия отлично сознавала значение Астрахани, как ворот в Каспийское море, как преграды на пути соединения Деникина с Колчаком. Прикаспийская твердыня должна была остаться в советских руках. Сергею Мироновичу Кирову доверила партия обеспечить оборону города, превратить его в неприступную крепость».

Тов. Кирова в пьесе, как и в сценарии, нет. Центральной фигурой обоих произведений является член реввоенсовета Андрей Матвеевич Лукин, фигура вымышленная но и та главенствующая роль, какую играет он в организации астраханской победы, и отдельные черты характеристики показывают, что под этим «псевдонимом» скрыт именно тов. Киров.

Сюжет пьесы строится на историческом факте — на тайном вывозе из оккупированного белыми Баку советской нефти, необходимой для всего дела обороны Астрахани — для самолетов, автомобилей и т. д. Старый партиец И. Бабкин, бывший в 1919 г. чрезвычайным уполномоченным Совета труда и обороны в Астрахани, в своих воспоминаниях рассказывает, как Киров, чтобы достать бензин, предложил рискованный «эксперимент»: на небольшой лодке-рыбнице переправиться по Каспийскому морю в Баку. Нашлось несколько преданных и отважных молодых смельчаков, которые и отправились в Баку. Сергей Миронович детально рассказал им, где достать бензин С исключительными трудностями, после целого ряда злоключений они возвратились, привезли бензин. С той поры часто стали ребята ездить в Баку. Попадались они врагу, враг обливал их лодки бензином и зажигал, как факелы в море. И все-таки ездили и опять и опять снабжали не только все фронты Астрахани, но и посылали на другие фронты («Товарищ Киров», Профиздат, М., 1935 г., стр. 131). Еще подробнее вспоминает об этом «эксперименте» бывш. командарм XI армии тов. Ю. Бутягин: «Приезжали бакинские рабочие на рыбницах, на лайбах парусных с двойными бортами и днищами и привозили сотни плоских жестянок с авиационным бензином для наших фронтовых самолетов. Рабочие Биби-Эйбата, горцы из Петровска переодевались, получали паспорта рыбаков, капитанов» (там же, стр. 133).

И. Прут сумел драматизировать эти эпизоды и использовать их для своей ведущей темы героической обреченности». На ней развертывается сюжет, на ней раскрываются образы «Мстислава Удалого», она составляет пафос «Тринадцати», ею же сцементировано действие «Года девятнадцатого».

И. Прут показывает людей в моменты смертельной опасности, пусть гибнущих, но не сдающихся и своей гибелью приносящих в конечном счете победу. И безусловно самым удачным в пьесе, самым волнующим и воодушевляющим зрителя моментом является взрыв лодки с бензином. Взрывают ее сами лодочники — подпольщики, чтобы не сдаться живыми в руки врага, чтобы не достался ему драгоценный груз. Они взрываются под пение революционного гимна, и в этот смертный час демонстрируя свою преданность партии, неодолимую силу революции.

Помимо этой ситуации, помимо событий, связанных непосредственно с гибелью лодки подпольщиков, в «Годе девятнадцатом» значительное место уделено автором образу Лукина, его бессонным ночам, его напряженнейшей лихорадочной работе над укреплением Астрахани, над организацией наступления. Эта часть пьесы (Лукин в Астрахани) менее удачна, чем сцены в Баку и на Каспийском море.

«Не будем искать в образе Лукина отражения всей изумительной жизни и деятельности С. М. Кирова тех лет, — писал С. Динамов в «Правде», рецензируя спек-

такль «Год девятнадцатый» в Театре красной армии. — Эта тема еще ждет своего художника. Но даже если взять отвлеченно выведенного в пьесе Лукина, то и здесь не все благополучно. Лукин не живет своей собственной жизнью. К нему приходят — он дает указания, к нему обращаются — он советует или требует. Но все его личное как бы спрятано от зрителя. Таким он показан не в силу своей внутренней природы, а лишь потому, что автор не нашел присущих данному персонажу качеств человека и революционера. Именно поэтому образ Лукина не раскрыт до конца, а только намечен».

Таков он в пьесе, таким мы, к сожалению, видим его и в сценарии, за малыми добавлениями и купюрами почти целиком переносящем на экран пьесу.

Возможно, что замкнутость театральной площадки не давала автору шире, полнее развернуть историческую обстановку, в какой приходилось работать Лукину, возможно, что это и было одной из причин неполноценности образа центрального персонажа. Думая так, мы в праве были рассчитывать, что автор, располагая в киносценарии гораздо большим богатством в выборе мест и об'ектов действия, сумеет восполнить этот существенный недостаток пьесы и в фильме мы увидим и Астрахань, и Лукина в Астрахани в более глубоком раскрытии. Однако этих возможностей киносценария автор не использовал. Мы не видим, как, какими мероприятиями, какой большевистской стратегией и тактикой удалось Лукину преодолеть астраханскую разруху, побороть сопротивление враждебных меньшевистско-белогвардейских сил внутри города, сломить пораженчество перепуганной верхушки советского аппарата, спаять отступающие ряды разложенной партизанщиной армии, вдохнуть волю к победе в ряды рабочих и красноармейцев, наладить продовольственное снабжение, приостановить эпидемию тифа и т. д.

Автору не пришлось бы даже «фантазировать» в поисках эпизодов, — так много их дает документальный исторический материал. Характерен, например, самый приезд Кирова в Астрахань в феврале 1919 года. Он вез с собой из Москвы оружие, обмундирование и 5 миллионов рублей царских денег, на которые в прифронтовой и зафронтовой полосах можно было купить не только продовольствие, фураж и одежду, но и винтовки и пулеметы. Экспедиция тов. Кирова выгружается из вагонов, переезжает на автомобилях Волгу. Уже около самого берега лед вдруг треснул, и передние колеса ушли под лед. Машина с деньгами тонула и вскоре вся скрылась под водой. Киров решил добыть деньги во что бы то ни стало. Вызвали водолазную команду. Киров сутками дежурил в палатке у проруби. Только на одиннадцатый день набрели водолазы на ящики. За одиннадцать дней деньги промокли насквозь. Сушили и гладили их в бане, но все спасли (из воспоминаний Ю. Бутягина).

Вместо этого красочного исторического эпизода авторы сценария дают в'езд Лукина и его спутников в город верхами, без драгоценного груза и тем обескровливают ситуацию, уже с первых шагов лишают Лукина действенности. Одно положение, когда он едет в Астрахань, чтобы организовать снабжение северокавказских армий, наладить связь и снабжение финансовое и людьми зафронтовых полос; одно дело, когда он посылает навстречу отступающим с Северного Кавказа бойцам Красной армии транспорт, хлеб, воду, теплую одежду, обувь, врачей, лекарства, спасает от верной смерти тысячи бойцов, которые, оправившись, становятся вновь в ряды защитников советской власти. Другое дело (и это уже значительно бледнее и трафаретнее), когда (как это мы читаем в сценарии) Лукин ограничивается общими фразами о том, что мы «создадим армию», «достанем оружие», «истребим городскую контрреволюцию». Одно дело, когда астраханские власти имеют приказ Троцкого «сдать Астрахань — начать эвакуацию», а Киров не подчиняется этому приказу и, обрисовав положение дел Ленину, получает его директиву «Сохранить Астрахань во что бы то ни стало» и остается на своем посту, несмотря на распоряжение Троцкого «Снять Кирова». Другое дело (и это опять-таки и бледнее, и обще, и менее драматично), когда (как мы читаем в сценарии) Лукин с чрезвычайной легкостью, одной словесной аргументацией, без борьбы, одолевает некоего Шапкина, настаивающего на сдаче города.

Или разгром внутренней белогвардейщины. Она так крепко засела в городе, так широко раскинула свои щупальцы, что Кирову пришлось приступом брать белый штаб в Астрахани, громить его из артиллерийских орудий. И опять характерная деталь. Киров был озабочен тем, чтобы при артиллерийском разгроме штаба не пострадало мирное население. «Нужен опытный наводчик». И Киров разыскал в городе старого спившегося артиллериста, который не желал ввязываться в борьбу ни с красной, ни с белой стороны, сумел сагитировать его и вместе с ним блестяще провел операцию: два пушечных выстрела почти снесли дом, в котором помещался белогвардейский штаб. Гибель штаба немедленно вызвала панику в белогвардейских рядах, наши отряды прорвали кольцо и смели ряды белогвардейцев. Они бежали в панике (из воспоминаний бывш. председателя Астраханского губкома Н. Колесниковой).

В сценарии с момента приезда Лукина в город действие замыкается почти исключительно в коробку павильона (кабинета Лукина), и нет показа окружающей обстановки, вражеского кольца, в котором замкнут большевистский ревком. Даже по сравнению с пьесой авторы обедняют в сценарии образ Лукина и лишают его и тех драматических столкновений, какие мы видели в театре. Это относится, например, к сценам Лукина с военспецами. Они почему-то вовсе выпали из сценария. А ведь это были наиболее сильные черты, характеризовавшие ум, прозорливость, выдержку, железную волю Лукина.

Еще пример. История с чудаковатым инженером Кургановым — энтузиастом идеи осушения дна Каспийского моря для получения оттуда нефти. Лукин встречается с этим человеком. В боевой обстановке фронта он находит время для бесед с ним, он поддерживает его на первый взгляд фантастический план и в то же время переключает энергию изобретателя на утилитарную задачу дня: откуда угодно, но добыть нефть теперь же. Курганов выполняет эту задачу. Мы видим в сценарии, как летит наш аэроплан на кургановском жидком топливе. Но авторы не использовали такого замечательного момента, как самое добывание этого топлива. А ведь оно чрезвычайно «кинематографично».

«Из ям, в которых хранились когда-то нефть и мазут, мы выгребали грязь и нагревали ее. Отходящий мазут собирали в ведра. Собрали несколько тысяч пудов в две маленькие баржонки. Но над нами висела угроза, что две-три английские бомбы в эти базы лишат нас последних запасов нефти. Тогда Киров забронировал эти две баржи за собой, поставил на них особо доверенных людей. И два, три, четыре раза в день эти баржи меняли свое местонахождение. Место остановки барж указывал сам Киров» (из воспоминаний б. чусоснабарма XI тов. В. Боганова).

Наконец, последнее. Лукин отправляет большевиков-подпольщиков в Баку за нефтью. Сценаристы не показывают того жадного интереса, той напряженности, с какими ждал Лукин их возвращения, тогда как исторические материалы подсказывают ряд ценнейших эпизодов на эту тему, которые усиливали бы и драматизм ситуации, и образ Лукина: «Целые ночи проводил он (Киров) на астраханской радиостанции, терпеливо ожидая вызова Баку. Радио помогло ему наладить четкое руководство подпольной бакинской организацией. Потом он послал в Баку еще работников, которые устроились работать на радиостанции.

Торжествующе-победно выглядел Мироныч после удачных переговоров по радио... С увлечением рассказывал он о том, как удалось получить информацию и передать указания» (из воспоминаний бывш. председателя РВС XI армии тов. К. Мехоношина).

Все эти замечания показывают, что авторы имели полную возможность усилить те слабые места пьесы, на которые в свое время справедливо указывала критика, но этого не сделали.

Надо признать, что авторы кинематографически очень слабо раскрыли материал пьесы, в основном оставив все как на сцене: входы, выходы из-за кулис, «явления», а не кинематографический монтаж эпизодов.

В пьесе многое узнается зрителем из рассказов персонажей (и это вполне естественно), но едва ли правильно сохранять этот же прием и в сценарии.

Из рассказа Аси (стр. 55) мы, как и в пьесе, узнаем о ее посещении Бакинского подпольного комитета партии («Комитет выделяет одного товарища для этого дела... Когда узнали, что мы от Лукина,— ни в чем отказу не было»). Для пьесы, может быть, этой реплики и достаточно, но в фильме мы имеем все возможности показать большевистское подполье, и удивительно, что авторы этими возможностями пренебрегли.

На стр. 46 из телефонного разговора мы узнаем, как и в пьесе, что Лукин «на позиции с утра», но показать Лукина на позиции, но развернуть там работающий на сюжет эпизод авторы не желают, упорно оставаясь в рамках театра. Точно так же только телефон информирует зрителя о прибытии лодки с нефтью в Астрахань (стр. 71), тогда как этот момент явно требует экранного раскрытия (ведь рыбаков задержали, приняв за шпионов).

Из реплики Ильинишны мы, как и в пьесе, узнаем, что «обед плохой, паек плохой, опять соленый судак» (стр. 47). Но разве не было бы правильнее эту важнейшую тему продовольственных затруднений обыграть в действии, а не в реплике? Идя по пьесе, авторы не обыгрывают, а отражают лишь в павильонных репликах призванный иллюстрировать ту же тему эпизод «боя» между претендентами на прибывший к станции вагон картофеля (стр. 96). Часть картофеля Лукин отдает курсантам, часть — детям. Какая благодарная ситуация для показа и как скомканно выглядит она в одних только репликах!

Большевичка тетя Шура изображает собою богатую барыню; ее дача, с одной стороны, открытый буржуазный дом, с другой — штаб нелегальных операций с нефтью, большевистское гнездо. И авторы, слепо идя за «явлениями» пьесы, никак не обыгрывают вне стен павильона этих особых свойств Шуриной дачи (как она охраняется самими большевиками, какая сигнализация идет при приходе полиции и т. д.).

Или красноармеец Леня, занятый под руководством Лукина изучением дробей. Как и в пьесе, дается только сцена Лукина с Леней (стр. 48—49), а разве неинтересно показать Леню одного, когда он с винтовкой в руках «бьется» над арифметикой!

Или возьмите эпизод на лодке с нефтью, когда приходят с обыском белые (стр. 62—64). Один из большевиков — Ивин лезет в трюм, чтобы, в случае чего, взорвать лодку. В пьесе, конечно, трудно показать параллельное действие — белые опрашивают команду, Ивин готовится к взрыву, а на экране показать это не только можно, но, на наш взгляд, необходимо. Однако в сценарии это не сделано. Белый матрос спускается с обыском в трюм, и авторы сценария не показывают, что он там видит, каким взглядом обменивается с Ивиным, как в этот момент ведет себя Ивин.

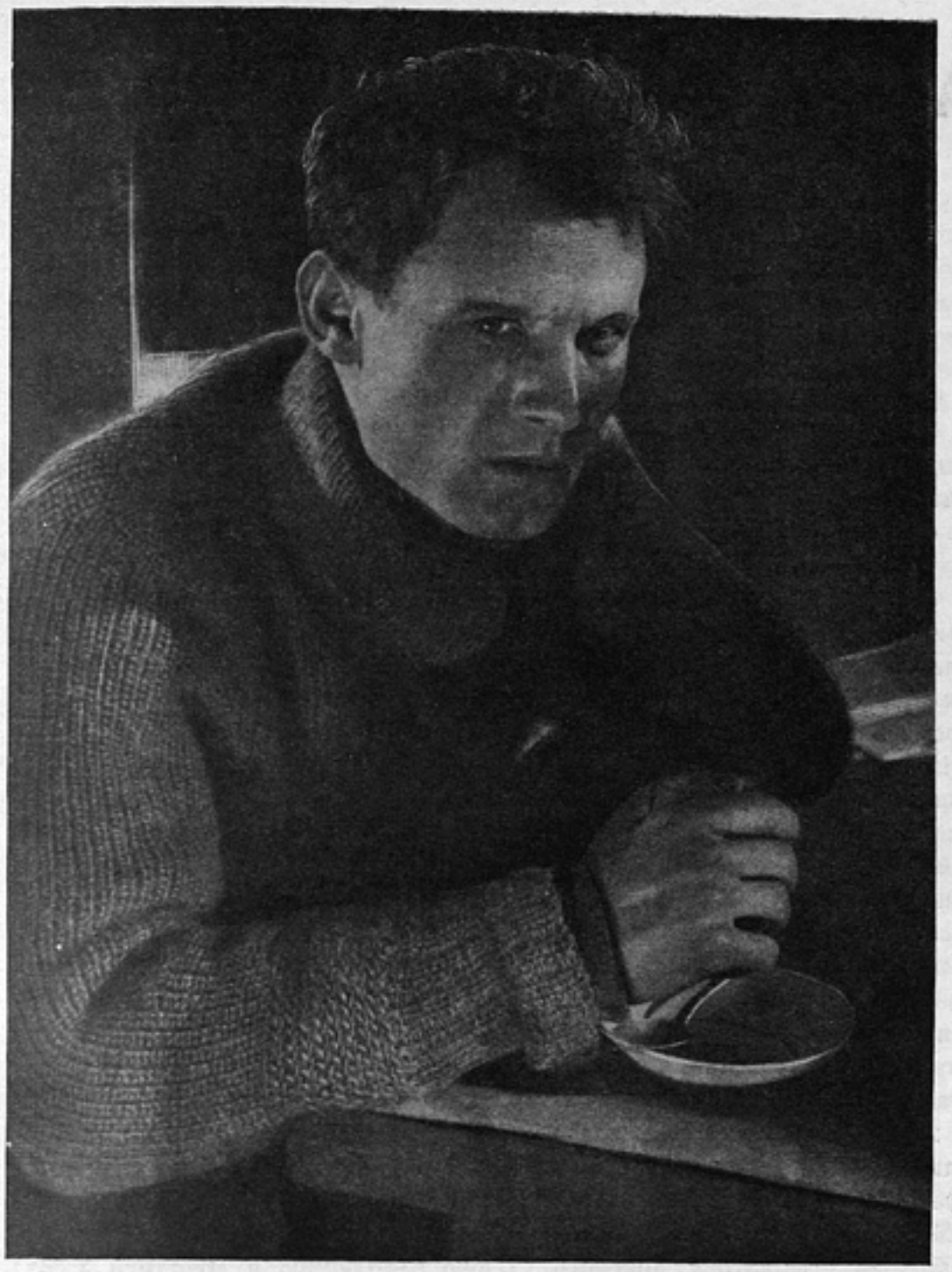
Кинематографическая разработка эпизодов произведена авторами крайне поверхностно, а во многих местах она отсутствует вовсе. Большинство эпизодов, как уже указано выше, механически перенесено из пьесы, и не сделано попыток придать им сценарное оформление. Те эпизоды, что добавлены по сравнению с пьесой, изложены в сугубо литературном плане. Например, на стр. 80 сказано: «Лукин об'езжал позиции», но авторы не расшифровывают, что в это время происходит на позициях, что видит Лукин, как реагирует на окружающее, как «позиции» реагируют на Лукина. И таких примеров можно привести немало.

В итоге надо сказать следующее:

Тема, сюжет, материал сценария—чрезвычайно значительные, выигрышные, сценарий безусловно имеет все основания быть включенным в производственный план киностудии.

Но было бы ошибочным начать с'емки по имеющемуся варианту. Авторам следует продолжить работу над ним и сосредоточить внимание, во-первых, на преодолении театральной подачи материала, во-вторых, на кинематографическом раскрытии имеющихся эпизодов, в-третьих, на расширении круга их путем использования подлинных исторических эпизодов, гораздо полнее экспонирующих и Лукина, и обстановку 19-го года в Астрахани и Баку. При переводе пьесы на кинематографический язык многое ужмется, появится нужная лаконичность, уберутся театральные входы, выходы, «явления», и место для этих новых эпизодов освободится. И от драматурга И. Прута, и от режиссера И. Трауберга мы в праве требовать более совершенной, более законченной работы, качество которой должно стоять на уровне взятой ими прекрасной и нужной темы.

В заключение два слова о кинематографических темпах. Насколько нам известно, еще в мае прошлого года И. Прут сдал сценарий «Год девятнадцатый». Пьеса с ноября 1936 г. идет в театрах, и только теперь (в апреле 1937 г.) постановка «Года девятнадцатого» в кино вступает в производственную стадию. При нормальных условиях мы могли бы видеть этот фильм на экранах одновременно с первыми театральными спектаклями. Такая же история имела место с «Аристократами» Н. Погодина. Неужели этих случаев недостаточно, чтобы извлечь из них уроки и положить конец этому недопустимому отставанию?



«САМЫЙ СЧАСТЛИВЫЙ». Сценарий засл. деят. иск. Н. Зархи. Режиссер В. Пудовкин. Оператор засл. деят. иск. А. Головня. Мосфильм. На фото: вверху арт. А. Зубов в роли Саши Самойлова, внизу нар. арт. СССР Е. Корчагина-Александровская в роли матери и арт. Калюжная в роли Самойловой.

НИКОЛАЙ ЧЕРКАСОВ

С. ДРЕЙДЕН

Когда актера спрашивают о любимой роли, то он обычно отвечает, оглядываясь на предшественников: «Моя любимая роль еще не сыграна. Она впереди — моя любимая роль». Если бы кто-нибудь 11 лет назад подошел к молодому актеру ленинградского Театра юных зрителей, только-только перешедшему в театр из учебной мастерской театральной школы, и задал ему этот вопрос, то, очевидно, довелось бы услышать все тот же классический ответ: «Моя любимая роль — еще не сыграна». Но тщетно было бы, размышляя по поводу ответа, перечислять классические роли, годами и столетиями увлекавшие актеров. Хлестаков? Фальстаф? Яго? Отелло? Гамлет?.. Молодой актер едва ли еще мог назвать любимую несыгранную роль.

Поразить зрителя аттракционной буфонадой, смелой и яркой неожиданностью — это составляло в те годы первейшую заботу молодого актера. Сама природа как будто говорила Черкасову: посмотри на себя в зеркало, прислушайся, какой веселый смех вызывают твои шутки, проделанные «между прочим», между делом, перед товарищами. Тебе дано все, чтобы поражать внимание. Становись же на этот путь, показывай скорее рекорды театральной буфонады, занимательной эксцентрики, сценического парадокса! Надо отдать ему справедливость: одаренный от природы гибким телом, обладающий превосходными возможностями для эксцентриады, своеобразной акробатической техникой, природным юмором, буфонным темпераментом — Черкасов даже в дни самых первых своих выступлений не оставлял впечатления дилетантизма.

В 1919 году, учась в военно-медицинской академии, Черкасов поступает статистом в академический театр оперы (бывш. Мариинский). Он с увлечением исполняет роли, вроде «один из толпы» или «один из эфиопов». Стоя в толпе статистов, на далеком расстоянии от зрителей, он жизнерадостно «трючит», наворачивает шутку за шуткой, не смущаясь тем, что собственно ни до кого, кроме его ближайших соседей по толпе, эти шутки не доходят. Наконец Черкасов получает роль. Во втором акте «Вражьей силы» в сцене балагана он должен появиться в роли клоуна. Вот и встретилась возможность выказать свои способности! И Черкасов «выказал». Едва Шаляпин — Еремка-кузнец — начал петь знаменитую арию, как балаганный клоун стал демонстрировать свои излюбленные трюки: он складывался пополам, обнимал себя руками, пропеллером крутилась кисть его руки, чудовищные гримасы искажали лицо... Это было так смешно и так непосредственно, что даже испытанные поклонники шаляпинского мастерства вынуждены были разделить внимание между Еремкой-кузнецом и неизвестным клоуном. Хохот зрителей вывел певца из терпения. Черкасову довелось провести на амплуа статиста вместе с Шаляпиным десятки, если не сотни спектаклей. Он с восхищением наблюдал за игрою этого мастера и с нетерпением ждал дня, когда будет смотреть не только он Шаляпина, но Шаляпин его, и этот мастер оценит по заслугам его дарование.

Шаляпин не замедлил дать оценку. Он потребовал, чтобы убрали статиста, который отвлекал внимание публики, и совместные выступления Шаляпина и Черкасова прекратились.

Этот инцидент не только не расхолодил молодого актера, но, наоборот, разжег мысль о новых эксцентрических победах. В 1920 и 1922 годах в Ленинграде организуется передвижной коллектив — «Студия молодого балета». Одновременно с выступлениями в оперной толпе Черкасов начинает играть в студии. Студия не ограничивается постановкой танцовальных номеров. Здесь производится опыт ультрасовременной постановки злободневного американизированного «агитбалета».

В одном из таких спектаклей — «Неудачные похождения мистера Хьюза» — выступал и Черкасов. Трудно сейчас полностью восстановить содержание этого балета. Главным героем был некий мистер Хьюз, американский капиталист, который «разлагался» на глазах у зрителей и нещадно измывался над пролетариями. Хьюзу были противопоставлены некие «красные», которые освобождали посаженных Хьюзом в тюрьму рабочих-революционеров, устраивали мировую революцию и доводили Хьюза до банкротства. Одним из них был Черкасов. «Гвоздем» концертных программ «Молодого балета» считался пародийный негритянский танец, одним из основных исполнителей которого был, разумеется, Черкасов.

Работа в опере и «Молодом балете» не прошла бесследно для актера. Эта работа позволила ему в повседневной сценической практике профессионализировать мимические шутки, свойственные актеру еще с детских игр и забав, заняться внешней выразительностью, накапливать живой технический опыт для эксцентриады.

В 1923 году Черкасов решил всерьез учиться артистическому искусству. Какой именно жанр будет избран в будущем, — ему еще не ясно. Одновременно он поступает в два учебных заведения: институт экранного искусства и институт сценического искусства. Совмещение не удается. После двух недель пребывания в институте экранного искусства Черкасов приходит к решительному убеждению: в кино ему делать нечего, искусство экрана не для него. Иное дело — театраль-

ная школа. Институт сценических искусств расширяет круг представлений Черкасова о задачах искусства, помогает овладеть азбукой театра. Правда, в дни учебы принципиальные позиции Черкасова, как актера-эксцентрика, почти не изменяются.

В институте истории искусств в то время организуются под руководством С. Радлова разного рода экспериментальные постановки пантомим. К участию в постановках привлекаются ученики ИСИ. Черкасов с увлечением играет в знаменитом «Шарфе Коломбины». Успех имеет выступление и в балете «Бык на крыше».

В «Быке на крыше» Черкасов исполнял роль долговязого придурковатого полисмена. Полисмен попадает в кабачок контрабандистов На стойке красуется батарея грандиозных кружек с надписями «молоко». Полисмен выпивает кружку «молока» и хмелеет. Сцена опьянения предоставляла Черкасову благодарные возможности продемонстрировать мимические способности. С неподражаемым комизмом изображал он «райский бред» подвыпившего полисмена, вообразившего себя обитателем некоей сельской Аркадии: Черкасов-полисмен уморительно «доил» воображаемую корову, бережно держал ее за воображаемое вымя, методично и старательно демонстрировал процессы молочно-масляного хозяйства. В заключение пантомимы безжалостные контрабандисты ударяли полисмена громадной сигарой по голове. К апофеозу Черкасовым приберегался лучший трюк: голова полисмена уходила в воротник, и под дикие синкопы музыки комически дергалось безголовое туловище полисмена.

Одним из первых спектаклей, которые были поставлены в учебно-производственном порядке театральной мастерской В. В. Максимова, где занимался Черкасов, явилась «Двенадцатая ночь» Вейсбрема (1925 год). По афише автором «Двенадцатой ночи» был означен Шекспир, но право же за показанное в постановке талантливого режиссера П. К. Вейсбрема зрелище возлагать ответственность на драматурга было невозможно. Тогда еще не отзвучали дискуссии по поводу эйзенштейновского «Мудреца» и фэксовской «Женитьбы». Театральный нигилизм давал себя знать и в учебной практике школы. «Двенадцатая ночь» показывалась в пародийном плане — пьесой, разыгранной цирковыми качами, явно не соответствующими своим ролям. Герцог оказался укротителем львов, сэр Тоби — борцом, Эгчик — шпагоглотателем, Мальволио — рыжим, Виола — наездницей и т. д. Действие спектакля то и дело прерывал «слуга просцениума» — лаборант, глубоко штатский человек, почти все время державший папироску в зубах и вынимавший эту папироску изо рта лишь для того, чтобы заменить ее пронзительно дребезжащим свистком (лаборантом был М. Соколовский, вскоре ставший организатором и первым режиссером Ленинградского ТРАМа). Черкасов в этом спектакле исполнял роль сэра Эгчика — идиотического верзилы в цилиндре и с моноклем.

Тогда же студентами мастерской была поставлена и политоперетта «Ванькина затея». Сейчас такая политоперетта в равной мере не могла бы появиться ни на учебной, ни на профессиональной сцене. Комсомольцы-моряки, переодетые индусским раджей и его спутниками, попадают в эмигрантский кабачок генерала Мордобоева, встречают там претендентов на русский престол — Николая Николаевича и Кирилла Романовых, увозят их в Советский союз, где и водворяют претендентов в психиатрическую больницу. В этой политоперетте Черкасов изображал Николая Николаевича, разоблачая «неудавшегося царя» по всем правилам эксцентрического шаржа на «чуждый элемент».

Вероятно, дарование Черкасова и впредь развивалось бы по этому маршруту, если бы навыки и стремления молодого актера-эксцентрика не пришли в некоторое столкновение с намерениями его педагога В. В. Максимова. Невзирая на эксцентрические кунстштюки Черкасова, а, может быть, и именно учитывая их, Максимов предложил Черкасову проработать с ним отрывок из роли доктора Астрова в «Дяде Ване» Чехова. Черкасов любил неожиданности, считал неожиданность — основным достинством актера, но такое предложение не могло не поразить даже его. Черкасову не довелось сыграть ни в школьные годы, ни впоследствии роль Астрова полностью (хотя, думается, эта возможность им еще далеко не упущена). Но даже учебная демонстрация отрывков этой роли показала новые стороны дарования актера. «Черкасов заговорил по-человечески», — с некоторым удивлением замечали люди, увидавшие Черкасова Астровым. Работа с Максимовым над Астровым привила Черкасову интерес к разработке психологической стороны образа. Вот почему эта роль, хотя бы и сыгранная на одну десятую, должна быть признана этапной в биографии молодого актера.

Н. Черкасов — статист в опере «Кармен».

Н. Черкасов в роли Дон-Кихота и засл. арт. Б. Чирков в роли Санчо-Пансо. «Дон-Кихот». ТЮЗ. 1926 г.

Мало кому известно, что В. В. Максимов, так неожиданно умерший весною этого года, был не только значительным и своеобразным актером, талант которого коверкало, суживало и компрометировало дореволюционное кино, но и чутким, прозорливым педагогом. Сейчас, когда Николай Черкасов создал образ профессора Полежаева, образ, который полюбили все советские зрители, он с благодарностью вспоминает слова, сказанные ему еще в школьные годы Максимовым: «Имей в виду, если только и будешь делать на сцене, что вертеть руками и ногами, то это даст тебе легко и быстро много денег и аплодисментов, но внутреннего удовлетворения от этого иметь не будешь. И скоро это станет противно тебе самому. Если же захочешь не только поражать, но и убеждать зрителя, убеждать его внутренней правдой образа, а не только внешним обличием, то путь к такому искусству окажется сложнее, сопряженным с двойным трудом и даже некоторыми лишениями. Но зато какую творческую радость, какое настоящее удовлетворение получишь впоследствии, когда сможешь полностью пожинать плоды такой работы».

Так или примерно так говорил Черкасову Максимов, пытаясь перевести его с путей чистой эксцентриады на платформу психологического, реалистического театра. Нельзя сказать, чтобы Черкасов сразу же усвоил эти уроки. Вернее, теоретически он соглашался с Максимовым, но на практике в большинстве случаев его больше увлекали возможности чисто внешней изобразительности, чем тонкой, психологической разработки образа.

Одним из последних выпускных спектаклей в театральной школе были «Наследники Рабурдена» Зола (уже в мастерской С. Э. Радлова), где Черкасов играл центральную роль — хитрого, изворотливого, жадного старика Рабурдена. Он играл эту роль в подчеркнуто буфонадной манере, не слишком углубляя проблемы скупости.

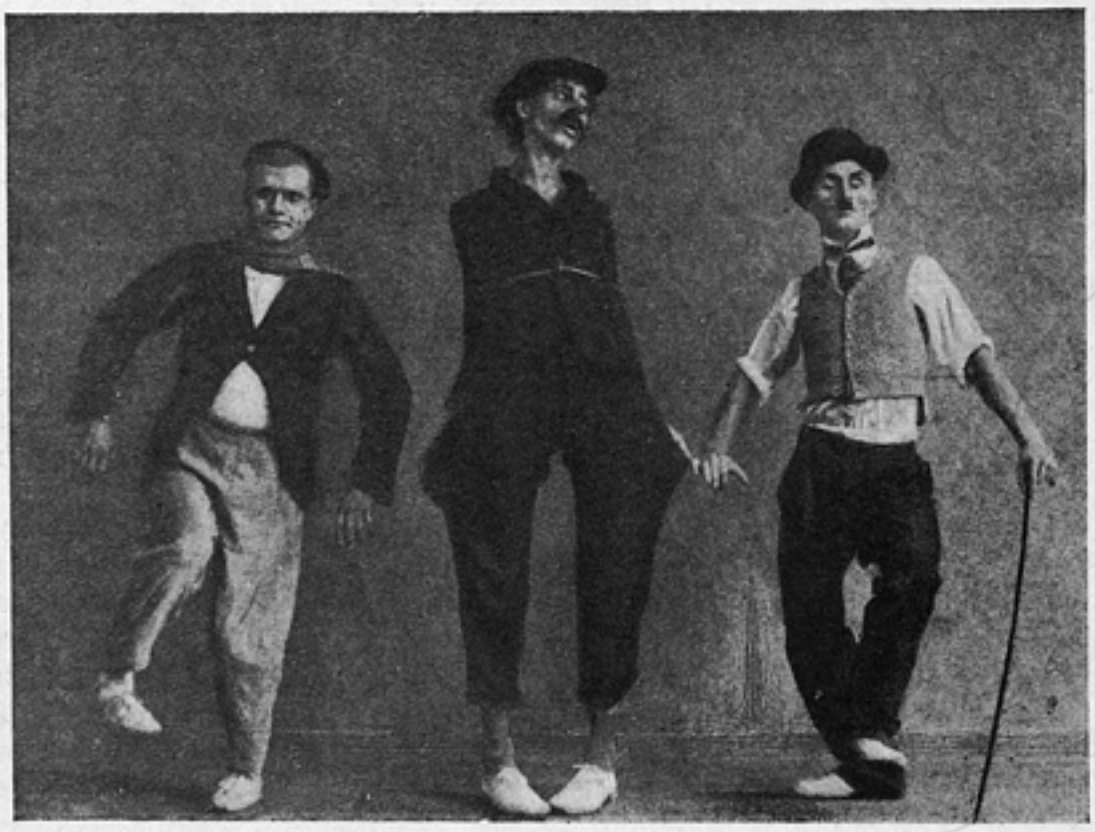
Вспоминается характерный эпизод спектакля. К Рабурдену приходит племянник Доминик, начиная существенный разговор. Доминик держит в руках 2 утки. Лицо Рабурдена расплывается в улыбку: уточки! Он сосредоточенно тянет уточек к себе, берет их в руки, рассматривает, щупает, гладит, — утки поглощают все его внимание и затем и внимание зрителя. Зритель не слушает диалога, зритель смотрит на игру с утками.

В 1926 году, заканчивая 3-й курс Института сценического искусства, Черкасов вступает в труппу Ленинградского театра юных зрителей.

Что определило приход Черкасова в Театр юных зрителей? Годами и десятилетиями тянувшийся между Москвой и Ленинградом творческий спор о театральном первенстве уже в те годы вылился в своеобразное «полюбовное соглашение». За Москвою устанавливалось бесспорное первенство в области драматического театра. В свою очередь завоевывали прерогативу ленинградские музыкальные театры и конечно же ленинградский балет. Среди драматических театров Ленинграда был однако один, который при всех разговорах об отставании драматического фланга театрального Ленинграда занимал особособленное, почетное и общепризнанное место. Старейший из детских театров страны, Ленинградский театр юного зрителя, ныне празднующий свое пятнадцатилетие, с первых же спектаклей заявил о себе как о сильном своеобразном художественном организме, творившем без всяких скидок на возраст зрителей и возраст самого театра. «В театре для детей надо играть так же, как в театре для взрослых, только чище и лучше». Эти слова К. С. Станиславского как нельзя более отвечали устремлениям руководителей ТЮЗа, неоднократно говоривших о том, что Театр для детей — это расширенный театр для взрослых. В Театре юных зрителей Черкасов встретил не только замечательную, требовательную и благодарную аудиторию, но и превосходный творческий коллектив. Последовательное проведение принципа коллективной ответственности в повседневной практике театра, высокие этические нормы уважения к зрителю и уважения к своему труду, установленные в коллективе, жесткая и плодотворная творчески-производственная дисциплина — такая атмосфера как нельзя более отвечала требованиям воспитания молодого актера.

За три года работы в ТЮЗе Черкасов переиграл немало ролей. Эти роли были разнохарактерны и разнокалиберны. Начав с главной, «бенефисной» роли Дон-Кихота, он вскоре же выступает в эпизодической, бессловесной роли стражника в «Принце и нищем». Высокий, мрачный, недвижимо стоящий с закрытым забралом стражник, в течение целого акта не покидающий поста, — эта роль была сыграна Черкасовым с неменьшей добросовестностью, чем роль Дон-Кихота и старика Моора в «Разбойниках», судьи в «Хижине дяди Тома» и инквизитора в «Тиле Уленшпигеле», Звездинцева в «Плодах просвещения», генерал-губернатора в «Так было», Сильвестра в «Проделках Скапена» и человека из толпы, вдохновенно распевающего «тары-бары» в «Коньке-горбунке».

Пат — Н. Черкасов, Паташон — засл. арт. Б. Чирков и Чарли Чаплин — П. Березов. Эстрада. 1925—1928 гг.



В пору прихода Черкасова в ТЮЗ его самыми любимыми спектаклями были те, где ярче всего раскрывались постановочная изобретательность и изощренность выдумки, мастерства, техники исполнительского коллектива. Черкасова восхищали буйство красок и непосредственность карнавальной игры в таком спектакле ТЮЗа, как мольеровские «Проделки Скапена». ТЮЗ той поры был самым театральным из театров Ленинграда, и неудивительно, что именно туда вместе с группой своих товарищей — выпускников института сценического искусства — пришел Черкасов, получив в первой же тюзовской роли Дон-Кихота радостное подтверждение своих лучших ожиданий.

Роман Сервантеса, подобно тому как некогда в учебно-цирковой редакции студийного спектакля «Двенадцатая ночь» Шекспира, явился в этот раз лишь поводом для занимательного и жизнерадостного представления. Вся философия романа, все мировые проблемы, связанные с образами Дон-Кихота и Санчо-Пансо, прекрасной Дульцинеи и низменной Альдонсы, остались за стенами театра. Спектакль, пронизанный музыкой, украшенный забавными театральными шутками, повествовал о некоем смешном и добродушном чудаке, неудачнике-фантазере, терпевшем крушение за крушением и нашедшем насмешливых друзей в лице задорных, смекалистых, проказливых ребят, которые вели «игру о Дон-Кихоте». Действие спектакля развертывалось на своеобразной сцене-просцениуме и в амфитеатре, проходах, рядах зрительного зала. Зритель активно и изобретательно вовлекался в действие, помогал искать Санчо-Пансо, вступал в беседу и пререкания с исполнителями. В центре спектакля стал образ Дон-Кихота, свежий, яркий, смелый, буфонно-эксцентрический по рисунку и в то же время мягкий, трогательный по обрисовке характера героя. Дон-Кихот появлялся перед зрителем горделиво восседающим на трехколесном коне, столь же длинношеем, как и его обладатель. Не могло не вызвать улыбки бесконечно вытянутое тощее лицо «рыцаря печального образа» с беспомощно поднятыми вверх бровями и длинным задумчивым носом. Дон-Кихот показывался облаченным в своеобразные кухонные доспехи — с медным тазом для варенья на голове, кочергой и протвенем в руке, с замызганным корытом на груди.

Н. Черкасов в роли Сильвестра. «Проделки Скапена». ТЮЗ. 1927 г.

Н. Черкасов в роли Варлаама. «Борис Годунов». Гос. Акдрама. 1934 г.

Н. Черкасов в роли капитана Пфаля. «Женитьба Яна Кнукке». Ленфильм. 1934 г.

Его движения были нелепы и стремительны. Голос метался между меланхолическим басом и истеричным фальцетом. Но при всем том в интонациях, жестах Дон-Кихота было столько важности, самоуверенности и преувеличенной значительности, что это не могло не вызвать соответственного эффекта. Исполняя эту роль, Черкасов при помощи изобретательного режиссера Бориса Зона припомнил все «коронные» трюки.

Фейерверочный характер носила сцена «заклинания», где руки, ноги, голова и шея — все туловище Черкасова-Дон-Кихота — сплетались в комический клубок, танец переходил в акробатику и нелепой песне аккомпанировали прихотливые движения.

Черкасов делал невообразимые прыжки. Опираясь на плечи партнеров, он ухитрялся там, где на то требовалось пять больших шагов, пересекать площадку сцены в два шага. И все же за всеми этими выходками, за чудовищным гротеском, за чертами балаганного Дон-Кихота то и дело проглядывали живые человеческие черты. И когда наступала последняя сцена прощания Дон-Кихота со своими доспехами, зритель, так безудержно смеявшийся над нелепыми словами и поступками неудачливого рыцаря, так бурно аплодировавший злым проказам кастильских ребят, неожиданно ловил себя если и не на сочувствии, то во всяком случае сожалении о грустной судьбе «чудака».

Уже в первых школьных работах Черкасова при всей эксцентричности рисунка ролей, при всей неприкрытости установки исполнителя на внешний эффект привлекала и увлекала зрителя своеобразная органичность, естественность сценического поведения Черкасова. Острота рисунка сочеталась с мягкостью тона. Перед Черкасовым все с большей ясностью вставало требование — не отказываясь от разнообразия и остроты внешних средств выражения, сделать эти средства не самодовлеющими, а одухотворенными большими чувствами и мыслями, настоящими страстями, сочетать остроту выражения с глубиною содержания.

◆

В тюзовские годы Черкасов получает первую и, к сожалению, единственную возможность увидеть на сцене Станиславского. Исполнение Станиславским роли Гаева остается в памяти Черкасова как одно из самых сильных и поучительных

художественных впечатлений. Этот образ, смелый и острый, почти парадоксальный по форме выражения и глубочайший по разработке психологических оттенков роли, образ огромной театральной и жизненной правды становится для Черкасова своеобразным пределом, достигнуть которого он хочет при первой же возможности. «Влюбленность» Черкасова в этот образ была, к слову сказать, настолько сильной, что некоторые из черточек Гаева он даже перенес на свои сценические образы. Так возник у него смешок Звездинцева, высокий и дребезжащий отрывистый смешок, который впоследствии нашел новое и совершенно неожиданное применение в уточнении физической характеристики профессора Полежаева.

Занятия с Б. В. Зоном, ставившим большинство тюзовских спектаклей, в которых был занят Черкасов, студийные этюды у вахтанговской сотрудницы Е. В. Елагиной, преподававшей в ТЮЗе, и, наконец, самостоятельная работа над мастерством актера не могли, разумеется, не привести к усилению внимания к вышедшей тогда книге Станиславского «Моя жизнь в искусстве». Эту книгу с увлечением прочитывает Николай Черкасов. Руководимый новыми учителями, он пытается уже разрабатывать новые роли, исходя не только из «как», что заботило его раньше, но и из того, «что» будет показано, «кто» должен быть показан.

Уже в «Дон-Кихоте» зритель ощущал за всей ослепительной эксцентрикой внешней характеристики героя какие-то поиски, пусть еще недостаточно осознанные самим исполнителем внутренней характерности персонажа. Эти поиски идут в дальнейших ролях.

В «Хижине дяди Тома», играя эпизодическую роль судьи, Черкасов умело строит образ на несоответствии намерений и поступков, внешней черствости и органической мягкости, теплоты характера своего героя. «Я человек железный», — мрачно рявкает судья, пытаясь запугать не столько собеседника, сколько самого себя, и... тотчас же сдает позиции, размягчается, отступает.

При всей идиотичности, явной расслабленности жестов и интонаций растерянного, впадающего в детство барина Звездинцева в «Плодах просвещения» (наиболее значительная рядом с «Дон-Кихотом» роль Черкасова тюзовского периода) Черкасов избегает в этой роли той гротесковой патетики, которую неизменно утверждали актеры-эксцентрики в образах буржуа и аристократов.

Звездинцев-Черкасов движением и жестом рассказывал не меньше, чем словами. Замечателен был его молчаливый выход, когда он озабоченно осматривал обстановку комнаты, приготовленной для спиритического сеанса, и, деловито покачиваясь, передвигаясь в такт музыке, отсчитывал, помахивая пальчиком, расставленные стулья. Или — необ'яснимый, непередаваемый в литературном изложении жест при рассказе о том, что именно происходит в воздухе с медиумом. Игра Черкасова была остра по форме и правдива по содержанию.

После трех лет работы в ТЮЗе в актерской биографии Черкасова наступает этап, о котором сам Черкасов вспоминает с неохотой, с чувством некоторой неловкости, пожалуй, даже стыда. В силу ряда соображений, среди которых немалую роль играли причины материально-бытового порядка, Черкасов поступает в Мюзик-холл. Прекрасное народное искусство эстрады, к сожалению, порой рассматривается как некое «искусство второго сорта». Сами артисты эстрады при всяком удобном случае жалуются на то, что в искусстве они являются «неуважаемыми гражданами». Причины такого явления заложены, разумеется, менее всего в природе самой эстрады, как искусства, и не имеют ничего общего с политикой партии и советской власти в области искусства. Деляги, халтурщики, приспособленцы, присасывающиеся к эстраде, тянущие эстраду назад, стремящиеся увести ее от широчайших политических перспектив, являются родоначальниками и виновниками такого рода разговоров. И если Черкасов, прослужив (здесь этот термин будет, пожалуй, наиболее уместным) почти два года в Мюзик-холле, вспоминает об этом периоде с некоторой тоской, то вина здесь прежде всего не Черкасова, пришедшего в Мюзик-холл с любопытнейшими творческими замыслами, а горе-дельцов, пытавшихся превратить советский эстрадный театр в обывательскую «прокатную контору». Одареннейшего, темпераментного, обладающего блестящей техникой советского актера, пришедшего на эстраду из творческого коллектива, принуждали ремесленно делать бессмысленные трюки в обывательских, пошлых обозрениях, «валять дурака», отыгрываясь на своих благодарнейших данных. Между тем Черкасов пришел в эстрадную организацию, имея за плечами не только театральный опыт, но и уже определенное «эстрадное имя».

Черкасов явился в Мюзик-холл, зарекомендованный номером «Пат, Паташон и Чаплин». Этот номер, сыгранный, вернее, станцованный, Черкасовым вместе со своими товарищами по школе — Березовым (Чарли Чаплин), Гуревичем, а впоследствии Чирковым (Паташон), несколько сот раз показанный ими на эстрадах, в клубах, цирках, мюзик-холлах Москвы и Ленинграда, Украины и Средней Азии, по извилистым маршрутам пресловутого «циркового конвейера», отрывочно запечатлен в кино. Режиссер Червяков, снимая картину «Сын» (1928 г.), использовал этот танец как пример... трактирной эстрады. Нельзя сказать, чтобы такая квалификация танца была справедливой. Ничего специфически-трактирного, кабацкого в этом талантливом и виртуозном танце не было.

Танец этот создавался еще в школьно-театральные годы Черкасова в перерывах между занятиями, подчас в той же комнате, где только что происходила лекция или репетиция. Собирались студенты ИСИ, кто-нибудь садился за рояль, и под веселое бренчанье польки-галопа начиналось лихое соревнование самодеятельных эксцентриков, кто во что горазд. Чем смешнее и нелепее было придуманное па, чем неожиданнее и ярче трюк, тем лучше.

Черкасов достигал поразительного сходства с Патом — долговязая фигура, облаченная в кургузый, подпоясанный бечевкой пиджачок с короткими рукавами и одной единственной, вдеваемой из руки в руку манжетой, потрепанные брюки факельщика, мятый котелок, уныло свисшие усы, меланхолически бесстрастное лицо. В самом выходе Пата, Паташона и Чаплина — трое зараз, в ногу — дало себя знать влияние гастролировавшей тогда в Ленинграде и заинтересовавшей Черкасова негритянской оперетты.

Содержание танца? Бессмысленно пытаться его рассказывать. Черкасов вдохновенно изгибался в три погибели, свивал ноги жгутом, лихо обнимал спину руками и танцовал сам с собой, рассеянно шагал через головы партнеров и после каждого антраша победоносно окидывал их взглядом. Он бледнел и мрачнел по мере того, как Чирков или Березов

демонстрировали прибереженные трюки или «забегали вперед», подчас используя трюк, которым впоследствии должен был блеснуть Черкасов (впрочем, последний иной раз платил им тем же), а затем, как бы осененный новой идеей, пускался в неистовый пляс. Надо быть снобом или ханжой, чтобы зачеркнуть в биографии Черкасова эту веселую роль, или «номер», как принято квалифицировать выступление актера на эстраде. И надо было быть людьми, глубоко чуждыми интересам роста молодого исполнителя, чтобы подобно некоторым руководителям циркового, мюзик-холлного управления пытаться законсервировать Черкасова в обличии эксцентрика Пата, заставлять его до бесконечности снимать проценты с богатого капитала природных данных и эксцентрической техники. Наступало время, когда данные Черкасова стали превращаться в путы, задерживающие его рост и мастерство.

Черкасов поставил перед руководителями циркового управления вопрос о дальнейшей работе. Последовал неудоменный вопрос: «У вас же есть номер, с которым можно жить годы и годы. О чем же еще беспокоиться?» А беспокоиться было о чем.

Любопытно, что ко времени поступления в Мюзик-холл Пат для Черкасова был не только персонажем

Н. Черкасов в роли парикмахера м-сье Шарль. «Поэт и царь». 1926 г.

эксцентрического, алогичного танца, но и своеобразным образом, характером.

Группой тюзовских актеров, в числе которых был Черкасов, в 1926—1927 годах была образована живая газета «Комсоглаз». Эта живая газета вскоре превратилась в экспериментальный театр советской оперетты, вернее, буфонады, водевиля. Наибольшей удачей театра явилась постановка оперетты некоего А. Жуленго «В трех соснах». Под именем Жуленго скрывался тюзовский актер Л. Любашевский, вскоре сменивший этот псевдоним на другой, не менее экзотический—Д. Дэль. С этим драматургом Черкасову довелось вновь встретиться через 10 лет, в работе над «Депутатом Балтики». В оперетте Жуленго, сюжет которой был основан на поисках мечтательным рабфаковцем героини для поэмы, Черкасов играл роль неудачника-композитора Звонарева, рассеянного меланхолика, обладающего поразительным сходством с Патом. Окружающие принимают его за кино-Пата. Обстоятельства складываются так, что Звонареву приходится согласиться с тем, что он действительно не кто иной как приехавший в страну советов Пат, и соответственно этому завязываются комические ситуации. Комсоглазовцы в этой работе пытались отойти от оперетточных штампов, найти новые маски и характеры, сделать так, чтобы танец и музыка рождались из действия, вытекали из сценической ситуации. «В трех соснах» Пат, разумеется, исполнял свой знаменитый танец, но в этот раз его танцовальные неистовства были тщательно замотивированы. То Звонарева вынуждали танцовать назойливые и пронырливые беспризорники («дяденька, потрепись, а то не отстанем»), то он должен был прибегнуть к танцу как своеобразной «визитной карточке» при об'явлении себя настоящим Патом. И все же это был не только Пат, но и Звонарев, и образ растерянного, меланхолического человека, не приспособленного к жизни, столь же робкого, сколь и нелепого в стремлении замаскировать свою робость. Этот образ, на долгое время становящийся сквозным в актерском творчестве Черкасова, раскрывался им мягко, просто и глубоко правдиво.

За Черкасовым еще в школьные годы укоренилась слава «актера-эксцентрика». Дарование Черкасова было столь своеобразно и ярко, что не заметить его было нельзя. Но как формировать это дарование, какой

путь избрать актеру на будущее, большинству друзей, зрителей, товарищей и даже педагогов Черкасова было неясным. Пожалуй, один лишь Максимов настойчиво убеждал тогда Черкасова в необходимости выйти на путь может быть и наибольшего сопротивления (сопротивления инерции внешних данных), но и наибольших творческих побед.

Автору этих строк довелось быть не только свидетелем первых еще ученических выступлений Черкасова, но и первым критиком, писавшим о Черкасове. Черкасов как-то напомнил мне о рецензиях того периода: на «Туркестанскую живую газету» и «Копилку». Обе рецензии заканчивались предостерегающе:

«Чем талантливее играющая молодежь (чего стоит один Черкасов, из которого при жестком руководстве выйдет прекрасный буфонный актер), тем непозволительнее допустить ее так распуститься, как это сделано в газете».

И о «Копилке»:

«Особо поговорить хотелось бы о второкурснике Черкасове, все чаще и чаще гастролирующем в выпускных спектаклях. Этот актер, при всей своей молодости сумевший создать своеобразную маску, только в школе у Мейерхольда сможет развернуть свое незаурядное и яркое дарование. А играть, «где придется», используя лишь руки, ноги да пару излюбленных приемов, — сомнительный путь к славе».

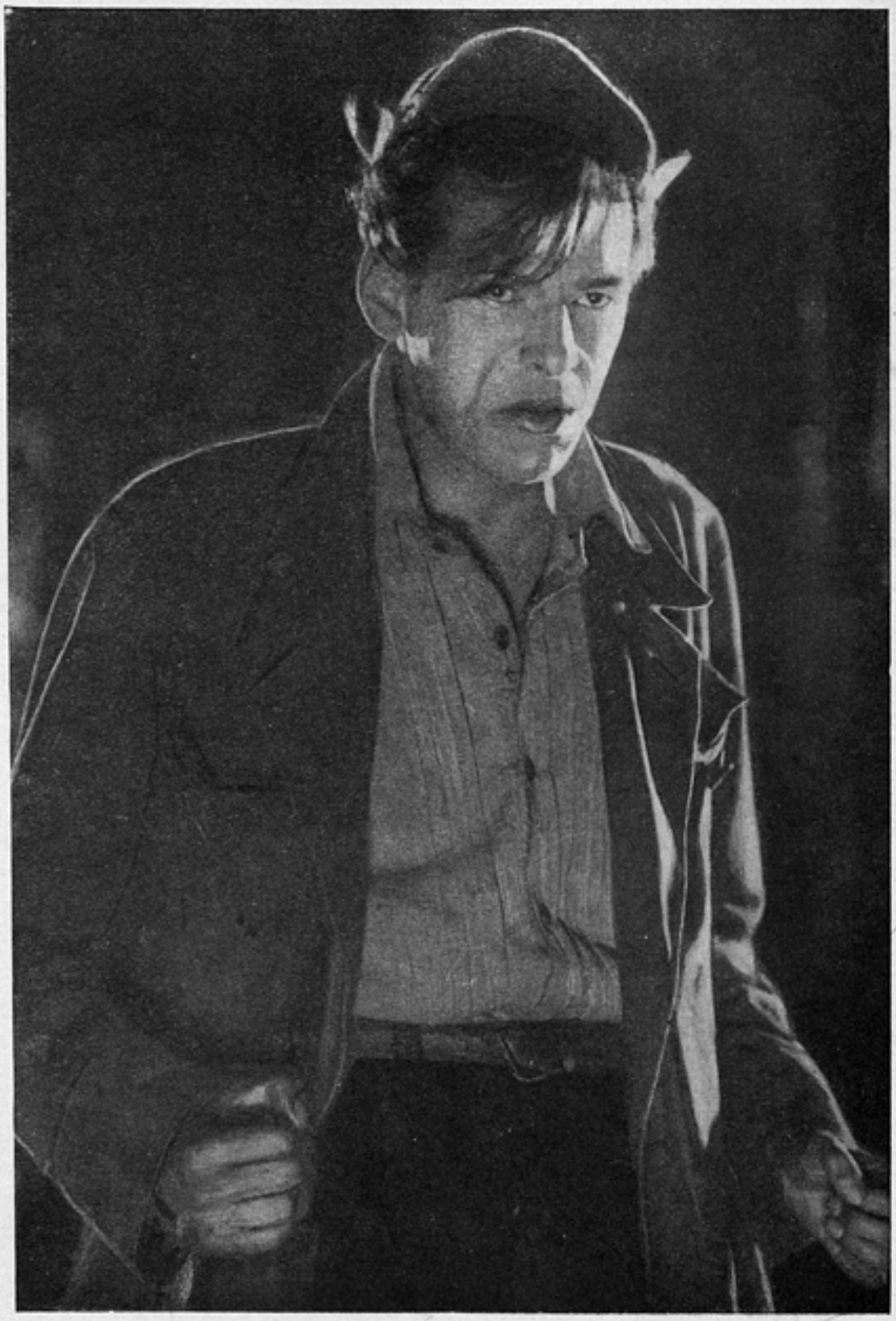
«Прекрасный буфонный актер». «Актер созданный для Мейерхольда». Эта точка зрения на Черкасова ко времени окончания им школы утвердилась настолько, что и сам Черкасов не считал возможным выйти за границы подобного заключения. Впоследствии он уже реально пытался поступить в театр Мейерхольда, договорился было, и только случай уберег его от этого. Меньше всего я намереваюсь снижать значение и роль режиссера В. Э. Мейерхольда. Но вместе с тем достаточно припомнить биографии основных мейерхольдовских актеров, вспомнить, какие печальные результаты дала система работы мастера с актерами, — это вышелушивание из актерских образов живого реалистического содержания, подчинение всего сценического поведения актера требованиям чисто внешней формы,—чтобы понять, какие опасности таились бы для дальнейшего формирования Черкасова в условиях мейерхольдовских спектаклей.

Известны высказывания К. С. Станиславского о встрече с «новым актером», достигшим «огромных успехов в области внешнего искусства, искусства внешней формы», и конечный вывод Станиславского: «Необходимо в спешном порядке подогнать и поднять духовную культуру и технику артиста до такой же высоты, до какой доведена теперь его физическая культура. Только тогда новая форма получит необходимое внутреннее обоснование и оправдание, без которых внешне она остается безжизненной и теряет право на существование».

Эти задачи по-своему вставали и перед Черкасовым. В поисках насыщенного внутренним содержанием реалистического образа ему надлежало, разумеется, менее всего чураться остроты, сгущенности, своеобразия выразительных средств. Смелый, неожиданный прием, доведенный до формального блеска, но окрашенный живым и ясным чувством, одухотворенный органически созревающей мыслью, не только заглушит, но с двойною силой раскроет реалистическое существо образа.

То, к чему призывал своего уче-

Н. Черкасов в роли машиниста Гайдуля. «Граница». Ленфильм. 1935 г.

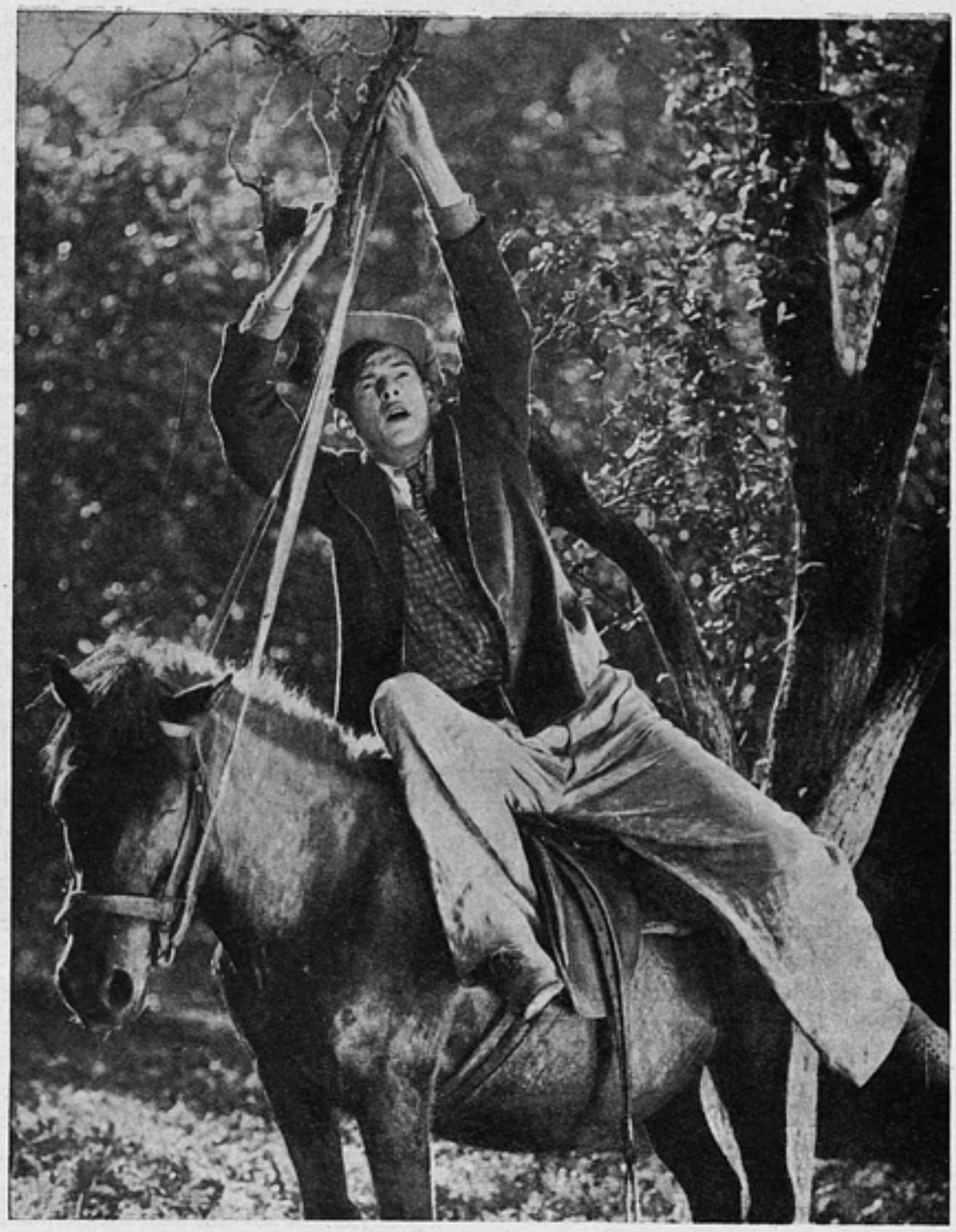


ника по театральной школе Максимов, то, что стремился утвердить в совместной тюзовской работе Борис Зон, в дальнейшем нашло углубленную педагогическую разработку при переходе Черкасова в ленинградский театр «Комедия», где большую творческую помощь оказал молодому актеру режиссер-педагог Б. М. Дмоховский. Работу в этом театре Черкасов начал в 1931 г. с исполнения роли комсомольца Кудряшева в плохой и плоской пьесе «Люди и свиньи» (сценарий этой пьесы зрителям кино известен по картине «Посторонняя женщина»). Спектакль был плох, но Кудряшев у Черкасова получился живым, простым и естественным. Как формула перехода после блужданий по мюзик-холлному — цирковому конвейеру эта роль сыграла свое в биографии актера.

В передвижном театре «Комедии» Черкасов показывается в вечере одноактных пьес Мериме «Театр Клары Газуль» (1932 г.), где в подчеркнутой буфонадной манере играет роли инквизитора Антонио, Дон Пабло, вице-короля. Иронический текст Мериме требовал от актера не только яркости внешних изобразительных средств, но и определенного владения техникой комедийной речи, острого, стремительного диалога. Вице-королю приходится вести огромный диалог с Мартинесом, все время сидя в кресле. Работа над такой ролью оказалась для Черкасова как нельзя более полезной.

Больше 250 раз довелось Черкасову сыграть роль бандита Байуотерса в пьесе «Миллион Антониев». Для этой роли Черкасов нашел хорошие и смелые тона реалистической сатиры, с огромным юмором показывая изворотливого, ловкого, напористого хищника, беглого бандита, достигающего под обличием патера звания римского папы.

После «Комедии»—Ленинградский Академический театр драмы, ныне носящий имя Пушкина. Первой роли, которую готовил Черкасов, войдя в этот театр, зритель не увидал. Порочная пьеса Афиногенова «Ложь», в которой он должен был дебютировать, была снята с репертуара еще до премьеры. Но работа над ролью комсомольца Алеши Кулика, проведенная под руководством превосходного педагога режиссера Волкова, немало помогла Черкасову в поисках путей к искусству сложной и богатой простоты, жизненной, реалистической правды.



Н. Черкасов в роли Кольки. «Горячие денечки». Ленфильм. 1935 г.

Зритель Гостеатра Драмы уьидал Черкасова прежде всего Сенечкой Перчаткиным из «Чужого ребенка». Сам Черкасов вскоре после премьеры так писал об этой работе: «Никак не могу причислить роль Сенечки Перчаткина к своим актерским достижениям. Слишком несерьезна и поверхностна ее драматургическая фактура. Молодой актер особенно нуждается в глубоком, умном и творчески ценном драматургическом материале, иначе перед ним встает опасность обзавестись штампами работы и забыть об основном требовании, которое наша эпоха пред'являет к художникам сцены: высокая идейность, острота и свежесть мысли, богатство выразительных средств».

Черкасов весело болтался по сцене, непринужденно демонстрируя повадки молодого обывателя с гитарой дешевыми шутками, плоскими мыслями и ничтожными чувствами. Черкасов не шаржировал, обычная мягкость не изменяла актеру, но искусства в этом выступлении было мало. Еще в тюзовские годы ему приходилось играть роль студента Крошкина в пьесе Евгения Шварца «Клад». Исполнение роли Крошкина носило такой же домашний характер. Непринужденно, весело и столь же неглубоко. Исполнение таких ролей для Черкасова не представляло никакого труда и ничем обогатить его не могло. И характерно, что первые работы Черкасова в кино связаны именно с такого рода ролями, когда режиссеры, верные принципам «типажа», не утруждая себя разработкой сложных актерских образов, сплошь и рядом использовали Черкасова «вприямую», односторонне применяя его навыки, внешние данные. Пер-

вой большой ролью Черкасова в кино, создавшей ему «имя» на экране, была роль Кольки Лошака в «Горячих денечках». Сравнивая сейчас эту картину с «Депутатом Балтики», работу режиссеров и актера, проведенную там и здесь, делаешь особенно нелестные выводы о «Горячих денечках». Колька Лошак — длинноногий оболтус, неудачливый ухажер, трепач и невежда—является как бы своеобразным киноотгиском ряда подобных ролей, сыгранных Черкасовым в театре. Нельзя, правда, без улыбки наблюдать за этим дылдой, когда он шествует бок о бок с миниатюрной Яниной Жеймо. Сидя в классе на парте, он забавно вытягивает шею и топырит пальцы то на одной, то на другой руке, пытаясь подсказать Тоне, сколько именно частей в тракторе. Все это столь же забавно, сколь и бедно по самой своей внутренней сущности.

Примерно в то же время когда шла работа над «Горячими денечками» в кино, Черкасов, уже сыгравший в Гостеатре Драмы не только Сеньку Перчаткина, но и Айку Ауэрбаха в «Вершинах счастья», Варлаама в «Борисе Годунове», показался в роли Двали в «Чудесном сплаве» В. Киршона (1934 г.). Сам уровень режиссерской работы над спектаклем (реж. Кожич) позволил этому Двали несколько выделиться из одноликой толпы Перчаткиных, Крошкиных, Лошаков и т. д. Он, как всегда, был мягок и приятен. С хорошим юмором мимировал. Достаточно вспомнить хотя бы тонкую пантомиму у грифельной доски, когда Двали, очарованный встречей с Тоней, рассеянно стирал с доски только что им нарисованное изображение «любовного микроба». Уморительно смешно пел романс. И все же достаточно было сравнить стиль игры Черкасова-Двали хотя бы с блестящим буфонным рисунком его Варлаама в «Борисе Годунове», чтобы понять творческую нецелесообразность возвращения молодого актера к «повторению задов», отыгрышу на всякого рода трючках «длинного комика», с успехом возобновленных Черкасовым в «Чудесном сплаве».

Мастерство Черкасова мужало и крепло. Но расширение кругозора, обогащение внутренней техники, созревание актерского интеллекта давалось постепенно. Не сразу пришло умение, сохранив веселость в работе, «улыбчатость» взгляда на мир, раскрыв действительную сущность образа, порою отвратительную и враждебную, не переносить природное веселье и добродушие на самую характеристику персонажа. «Актер всегда остается самим собою, а поступки берет другого лица». Эта формула Станиславского порою слишком односторонне реализовалась Черкасовым. Пропуская через себя авторский текст, адвокат, а не прокурор по самому складу своего характера и темперамента, Черкасов не всегда еще достигал необходимой многогранности, глубины перевоплощения.

Интересным было исполнение роли провокатора, неудавшегося детективного писателя, легко предающего своих друзей,—Айка Ауэрбах в «Вершинах счастья» Дос-Пассоса (1934 г.). Айк был смешон и мелок, но трагической черкасовская характеристика никак не могла быть признанной. Не желая играть Айка «впрямую», «однолинейным» злодеем, Черкасов не нашел достаточно убеждающих красок парадоксальной характеристики. Айк оказался не подлецом, а в лучшем случае — мелким, глуповатым жуликом. Получалось талантливо, но поверхностно.

Тем значительнее явилось появление Черкасова в роли Варлаама в «Борисе Годунове». Этот плутоватый забулдыга, красномордый горлан, со здоровой глоткой, хитрым и невинным взглядом, жизнерадостно купающийся в своей бродячей и разгульной жизни, оказался близким родичем здоровякам—шутам шекспировских комедий, образы которых витали перед Пушкиным при работе над «сценой в корчме». Но при всем этом в своем Варлааме Черкасову удалось найти и подчеркнуть специфически русские черты, великолепный народный юмор, которым овеян пушкинский образ.

Работая над ролью, Черкасов припомнил давние деревенские впечатления. Так родилась и легкая походка этого Варлаама, отягощенного мешковатым, свисающим вниз животом, и говорок, и умильная жалостливая песня при первом выходе, и замечательная передача знаменитого «Как во городе было дело, во Казани». «Как во-о-»...—с упоением тянет одну ноту, выпевая ее во всю силу могучих легких, Варлаам, и нет конца этой ноте, как нет предела неизъяснимому довольству жизнью, которое сверкает на раскрасневшемся лице певца.

Сценическая биография Черкасова в это время уже начала складываться так, что каждая новая роль контрастировала с предыдущей, расширялся круг задач и требований, выдвигаемых перед актером самим драматургическим материалом. После русского классического Варлаама и современного бытового Двали Массубр, «средний французский буржуа» в «Мольбе о жизни» Деваля (1934 г.).

В прологе спектакля зритель видит Черкасова-Массубра молодым человеком, в часы рождения сына. В следующей картине старик Массубр приходит к сыну, ставшему взрослым, начинающему овладевать волчьими повадками отца. Пролог спектакля—стремительный и колоритный — недаром рождал ассоциации со сгущенно-реалистическими меткими и злыми мопассановскими новеллами. Молодой Массубр удался Черкасову. Перед зрителем стоял не слишком умный, не слишком одаренный, но полнокровный, уверенный в силах молодой буржуа, с характерным галльским темпераментом и юмором, циничный и напористый. Великолепен был диалог Массубра с братом, когда он великодушно уступает брату в обмен на подаренный музыкальный ящик любовь горничной. Сперва Массубр страшно возмущается, что в священный день рождения ребенка тот осмеливается начинать подобный разговор. Обещание подарка заставляет заинтересоваться, и в результате он деловито учит брата технике ухаживания: «вложи ей в руку 2 франка, ущипни ее вот так, и все будет в порядке». Когда же брат в сверхъестественных темпах осуществляет эти советы и Массубр застает его в об'ятиях горничной, — напыщен и двуличен гнев Массубра, нелепа потасовка, заключающаяся ханжески-примиренным предложением поцеловать новорожденного. И есть какая-то своеобразная патетика, гордость буржуа, влюбленного в свою плоть и кровь, уверенного в неизбежности волчьего закона капиталистического общества, в финальном монологе о будущем ребенка: «Он будет богатым, безмерно богатым, у него будет хороший желудок, у этого Массубра!» Менее значительным оказался образ Массубра в старости. Было очевидно, что самому актеру не ясна задача, что именно он должен играть при встрече с сыном, что привело его к сыну.

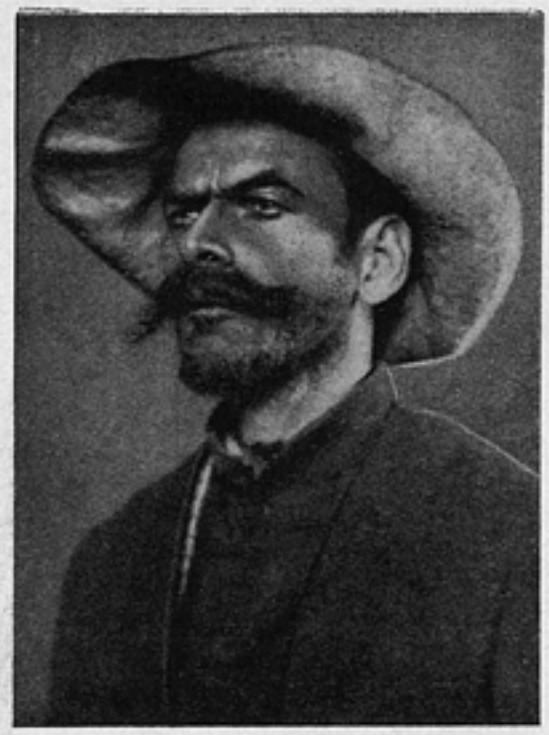
За Массубром последовали 3 образа классической драматургии, каждый из которых нес большую традицию исполнительской трактовки и давал Черкасову возможность сказать новое, рассмотреть его с по-

зиций современного советского актера.

Характерным и волнующим оказался образ Крогстадта в «Норе» (1935 г.). Частного поверенного Крогстадта, шантажирующего Нору, Черкасов показывал, идя вглубь ибсеновского текста, как глубоко несчастного, затравленного всей системой «добрых буржуазных нравов» человека, цепляющегося за жизнь, за место в «обществе», место, которое бы ему позволило прокормить себя и детей. Человек, раздавленный горем, силой обстоятельств превращенный в шантажиста; человек, трагическое одиночество которого звучало обвинением тем, кто сделал его одиноким, таким представал Крогстадт в черкасовском исполнении, таким он замышлялся еще Певцовым, который должен был ставить «Нору», постановку которой осуществил в Госдраме Борис Бабочкин. Хриплым, простуженным голосом, избегая прямого взгляда в глаза, говорил Крогстадт с Норой,— и это был диалог двух одиноких, двух одинаково несчастных в личной своей судьбе людей, людей с разными биографиями и разными характерами, но с равной неудовлетворенностью своим местом в жизни.

Неожиданным явилось исполнение Черкасовым роли Осипа в «Ревизоре» (1936 г.). Оригинальной и своеобразной была черкасовская характеристика Осипа, очертания которой родились в знакомстве с рисунками Боклевского. Унылый, озлобленный, жуликоватый проходимец, достойный слуга своего барина, мрачно философствующий о «неправильности поведения» Хлестакова и понимающий под «неправильностью» неумение его по-настоящему рвать лучшие куски,—таким показывается Осип в размышлениях на хлестаковской постели. Осипа корежит от голодухи. Он судорожно кутается в платок. Речь его груба, мрачна, отрывиста. В четвертом акте Осип появляется уже несколько преображенным—отжился, от'елся. Лицо стало лосниться, усы кверху, ходит под хмельком. Примитивная и прямодушная жуликоватость Осипа характеризуется в свойственной Черкасову буфонадной манере. Любопытную пантомиму проводит Черкасов в «сцене взяток», прислушиваясь к разговору купцов с Хлестаковым.

Купцы вместе с хлебом-солью, подарками приносят двух гусей. Гуси лежат на полу. Осип сразу увидел гусей, разом «влюбился» в них. Умильно всматривается. Похаживая по комнате, то и дело останавливается около них, оглядывает заботливым хозяйским оком. Мучительно мимически переживает слова Хлестакова «взяток не беру», убеждая его жестами отказаться от такого решения, и в заключение



Н. Черкасов. Проба грима для новой роли осетина Беты. «Друзья». Ленфильм. Реж. Л. Арнштам. 1937 г.

жадно хватает гусей, набегу свидетельствуя, что в «дороге все пригодится».

Не менее выразительна пантомима и в диалоге с городничим — это умильное прицеливание к карману, еле сдерживаемое тяготение рук к деньгам, жадное хватание первого рубля и плохо разыгрываемая «неохота» при получении второго.

С режиссером Кожичем, который работал с Черкасовым над ролями Ауэрбаха, Двали, Массубра, актер вновь встречается в работе над «Лесом» Островского (1936 г.). По режиссерской экспозиции, Буланов должен был быть показан не просто дурачком, недоучившимся гимназистом, а инициативным, напористым карьеристом, мелким дворянчиком, выбитым из «господской» колеи, озлобленным, оскорбленным своей неустроенностью и жаждущим любыми путями, ценой любого компромисса «установиться прочнее».

Подловатая, ничтожная двуличность Буланова—и пресмыкание его, и апломб при первых же успехах — была показана при всех трудностях, которые ставила перед Черкасовым его актерская природа, и при всей дискуссионности трактовки в достаточной мере остро, убедительно. В изображении Черкасова Буланов характеризовался менее всего «недотепой-котенком». Это был действительно волченок, вскормленный в атмосфере подлости, угодничества, унижения человеческой личности.

Н. Черкасов в роли Паганеля. «Дети капитана Гранта». Мосфильм. 1937 г.

Ко времени репетиций «Леса» силы и внимание Черкасова уже были четко распределены между театром и кино. От юношеской убежденности, что «кино не для него», не осталось следа. Не имея специального кинематографического образования, сменив в первые же дни учебы институт экранного искусства на театральный техникум, Черкасов тем не менее, выйдя на экран, скоро завоевал имя опытного, интересного профессионального киноартиста. Живой темперамент, четкое владение формой, отточенная виртуозная техника, блестящая фантазия, превосходное чувство быстрой ориентировки в материале и в общей композиции роли (качество, необходимое для актера кино в условиях хаотичности порядка с'емки эпизодов)—все это сразу же помогло Черкасову добиться необходимой выразительности и насыщенности кинообразов.

Как и в театре, первые кадры кинобиографии Черкасова носят ярко окрашенный «аттракционный» колорит. В 1926 г. он снимается в мимолетном эпизоде в картине «Поэт и царь», изображая элегантного парикмахера Шарля, который ловким движением делает последний завиток в прическе Жоржа Дантеса. На просмотре картины крохотный эпизод сразу же обратил внимание зрителей. Характерно замечание Гардина: «Для такого актера надо писать специальные сценарии».

В картине «Луна слева» Черкасов играет Калугина, пользуясь все теми же красками иронической буфонады. «Эксцентрический, аттракционный актер». Исходя из такой квалификации Черкасова, кинорежиссеры поручают ему роли, требующие острой внешней характерности, гротеска.

Актер большого диапазона, Черкасов, как и в театре, начинает показываться в самых различных по устремленности и жанру обликах. После водевильного Калугина — мрачный, полуэкспрессионистский гротеск в «Женитьбе Яна Кнукке». Черкасов здесь показывается в отвратительном обличии «человека войны», капитана Пфайля, человека, исковерканного войной и славящего войну. Пфайль как бы составлен из протезов. Он с достоинством дарит изобретателю динамита в день юбилея свою берцовую кость...

Однородными приемами характеризовался и полицейский агент — садист в невышедшей на экран картине «Счастье».

Черкасов с благодарностью вспоминает о встрече с режиссером Дубсоном, который, поручая ему роль рабочего Гайдуля в фильме «Граница» (1934 г.), убеждал актера играть Гайдуля «со своим лицом», не прибегая к острохарактерному гриму, внешним аттракционным трюкам, будь комического или зловеще-трагического склада. Такая работа естественно ставила перед актером значительно большие требования, выдвигала необходимость искать средства внутренней выразительности.

Дарование Черкасова должно было, разумеется, найти особо благодарное применение в звуковом кино. Первой звуковой кинороли Черкасова зритель не увидел по независящим от актера обстоятельствам. Эпизод из «Встречного», где Черкасов с обычным юмором изображал меланхоличного, влюбленного милиционера, при монтаже выпал из картины. Из более поздних эпизодических ролей добрым словом должен быть вспомянут выход Черкасова в предпоследней части «Подруг». Превосходна сцена, в которой оборванный, изголодавшийся, потерявший человеческий облик белогвардейский солдат, прежде чем расстреливать подруг, с упоением обгладывает курицу, только что выдернутую из дымящегося котелка.

О «Горячих денечках» рассказано выше. Эта роль, как и многое из того, что приходилось Черкасову делать раньше, не могла удовлетворить актера. Художник исключительной активности, ненасытной творческой жадности, он с увлечением ловил почти каждое предложение о новой работе. Параллельно со с'емками «Горячих денечков» Черкасов снимается в «Границе», параллельно с этой работой в кино он репетирует в театре роли Двали в «Чудесном сплаве» и Варлаама в «Борисе Годунове». Четыре роли зараз! И характерно — эта параллельная работа не только не мешала Черкасову, но, наоборот, взаимно оплодотворяла каждую из ролей. Примечательна не только работоспособность Черкасова. Здесь, как и в процессе создания отдельных образов, сказывалась способность Черкасова к быстрому, почти мгновенному переключению из состояния в состояние, чувство ориентировки в новом материале. Подобный параллелизм в работе оказался еще более плодотворным в силу самого качества инсценируемого материала в дальнейшей «смене ролей», когда Черкасову пришлось почти одновременно готовить и Паганеля в «Детях капитана Гранта», и Буланова в «Лесе», и Алексея в «Петре I», и Полежаева в «Депутате Балтики».

Для кинозрителей радость знакомства с Черкасовым в роли профессора Полежаева была тем острее и неожиданнее, что незадолго до выпуска на экран «Депутата Балтики» Черкасов появился на экране в веселом обличии неунывающего оптимиста и чудака, рассеянного географа Паганеля. Роль Паганеля далась Черкасову без особого труда. Труднее всего было начало — найти внешний облик Паганеля, такое свойство, которое бы сразу сделало Паганеля любимым, узнаваемым. Когда была найдена походка — походка близорукого человека, устремленного вперед, наклоненного к земле, — вот-вот упадет!—а вслед за этим ассиметричность движений, разболтанность жеста, пришла и внутренняя характерность образа нескладного ученого. Сам Черкасов с некоторой досадой вспоминает, что на Паганеля ушел «целый год работы!» Зритель вряд ли поддержит Черкасова в таких размышлениях. И для детей и для взрослых при встрече с Паганелем-Черкасовым по-настоящему ожили своеобразная поэзия, чудесный юмор, атмосфера повести Жюль-Верна. Пусть Черкасову не удалось, по независящим от него причинам, полностью реализовать свои представления о Паганеле — образ, воплощенный в фильме даже в его «состоявшемся» виде, носит все признаки подлинного культурного и изобретательного комедийного мастерства.

Паганель окончательно утвердил репутацию Черкасова как первоклассного комедийного актера. Но артиста тянуло к другому. Все чаще и чаще приходил на ум школьный доктор Астров. Работа над Кронштадтом в «Норе» лишний раз убеждала во внутренней потребности сыграть в кино более глубокий по самому идейному содержанию, богатству психологических красок, при смелости и оригинальности внешней формы, образ.

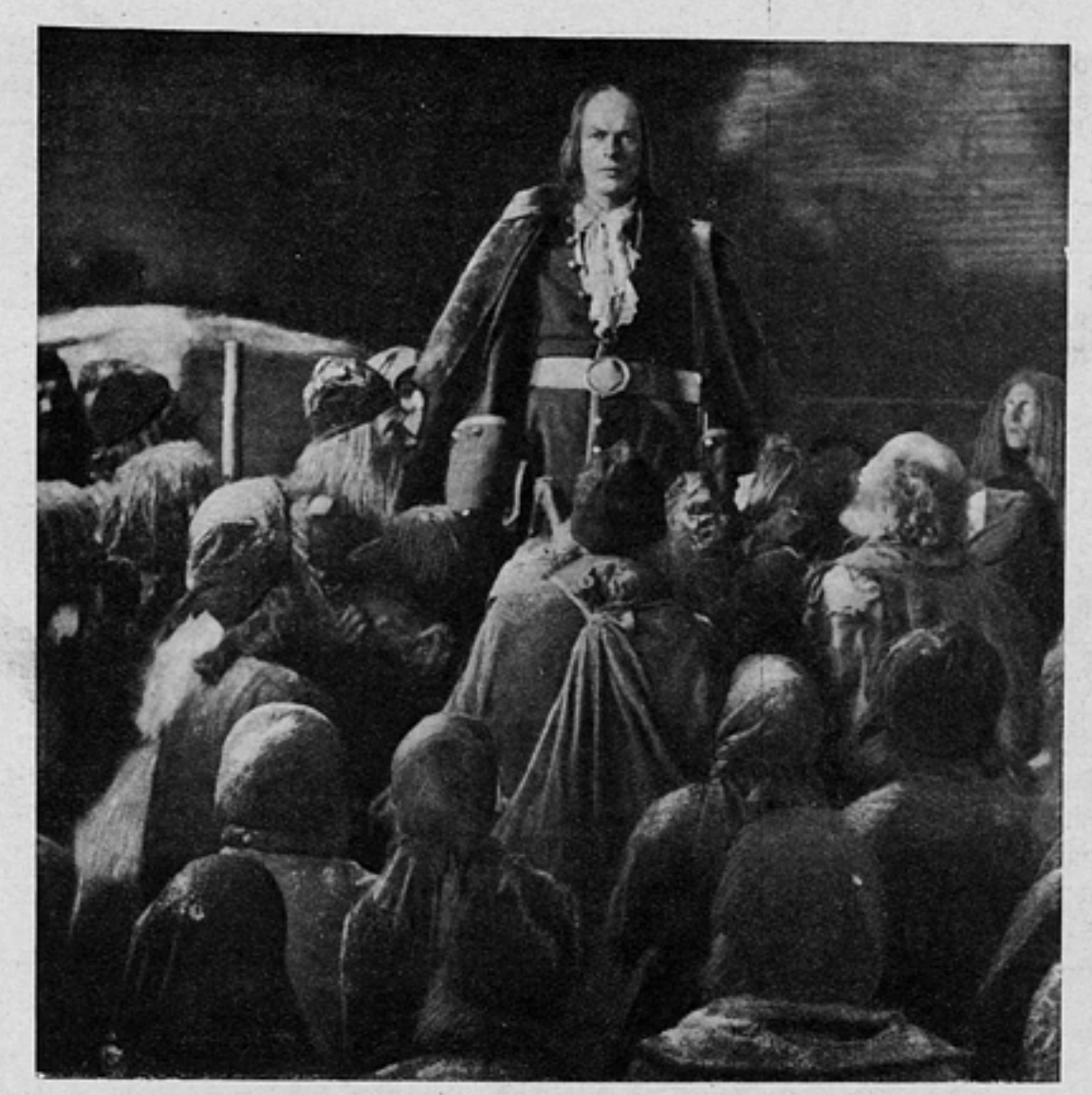
Когда в театре Госдрамы началась работа над «Петром I» Алексея Толстого, Черкасов не рискнул предложить себя на заглавную роль, хотя эта роль представлялась ему соответствующей творческим устремлениям. Заявку на

Петра он сделал при встрече с режиссером Вл. Петровым, когда тот приступил к экранизации «Петра I». После пробных с'емок в роли Петра Черкасову было предложено сыграть царевича Алексея. Работа над картиной подходит к концу. Но уже просмотр черновых кусков картины, таких ее эпизодов, как сцены Алексея с Афросиньей, «пытка», «смерть Алексея», со всей наглядностью убеждают, что смелый риск режиссера, поручившего трагическую роль «мастеру буфонады», оправдан полностью. В сценическую историю образа царевича Алексея черкасовский Алексей, очевидно, имеет все основания войти как один из самых ярких по остроте, глубине, драматичности характеристики.

В дни с'емок «Петра I» Черкасов получает возможность познакомиться со сценарием Рахманова и Дэля «Депутат Балтики». С поразительной, можно было бы даже сказать, почти маниакальной, настойчивостью добивается Черкасов права на участие в этой картине. Он сам об этом рассказывает с достаточной искренностью. В образе Полежаева актера пленило прежде всего великое духовное богатство самой личности героя, увлекательная конкретизация образа беспартийного большевика.

Актер, выросший в советском театре, рожденный советской эпохой, живущий в обществе строителей социализма и ощущающий себя активным участником этого общества, Черкасов, знакомясь с ролью Полежаева, с биографией и высказываниями Тимирязева, взволнованно осознавал, что наконец-то получается возможность сделать свое мастерство, свои актерские способности средством выражения действительно большого, многогранного, насыщенного кислородом нашей действительности образа.

Черкасову довелось сыграть немало классических ролей. Первое время образы, зачатые великими художниками прошлого, находили в передаче Черкасова веселое, увлекательное, но поверхностное истолкование. Если бы сейчас ему пришлось приступить к воплощению образа Дон-Кихота, то вряд ли бы Черкасов оставил роман Сервантеса недочитанным (как



Н. Черкасов в роли Алексея. «Петр I». Ленфильм. 1937 г.

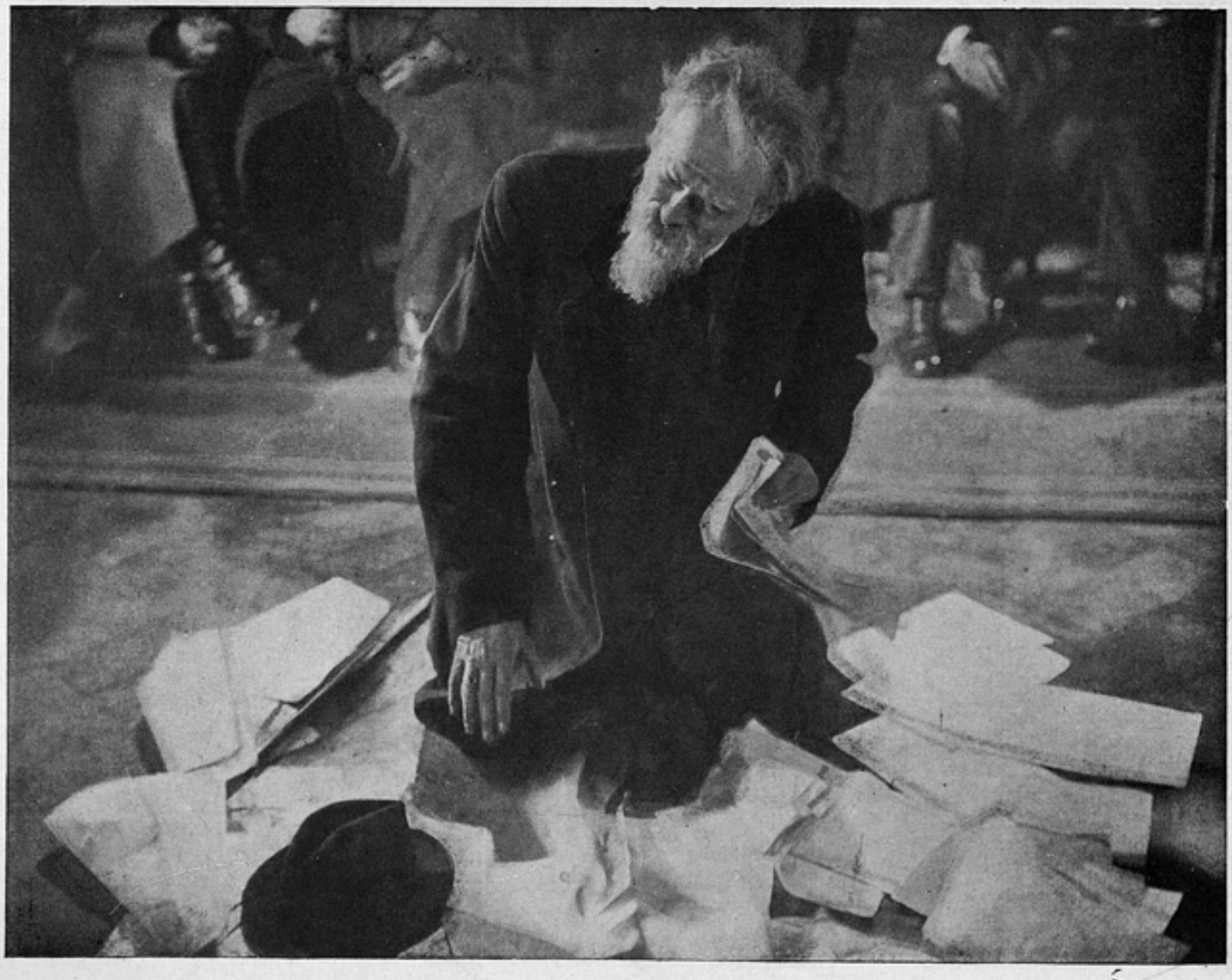
это было при подготовке тюзовского «Дон-Кихота»). Сейчас остроту внешней характеристики «рыцаря печального образа» и обычную свою обаятельную мягкость он бы помножил на глубину психологически-философского анализа (хочется верить, к слову говоря, что уже не в далеком будущем придет «второе рождение» черкасовского Дон-Кихота, будь то в театре или в кино).

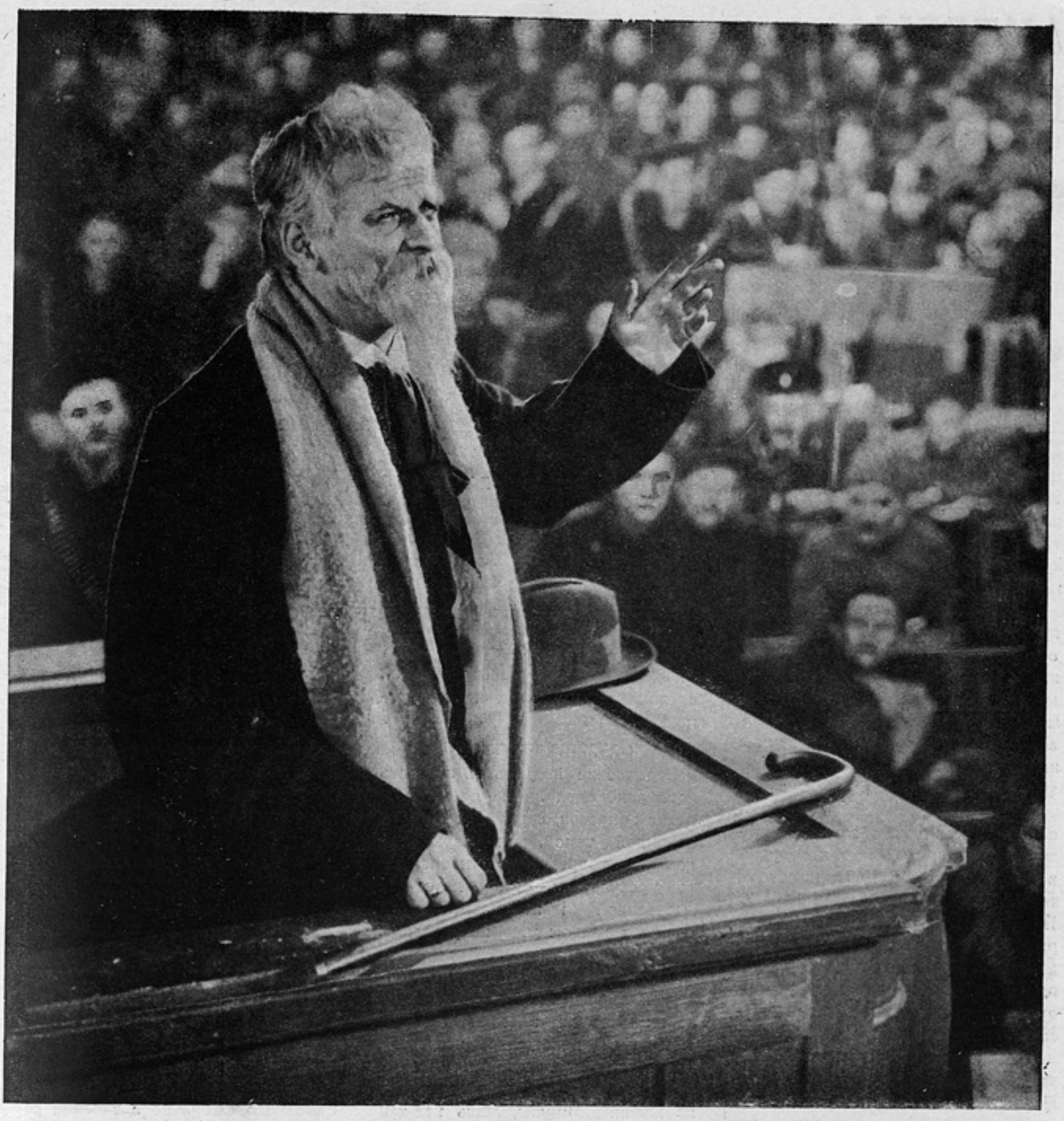
От трюково-самодовлеющей игры первого периода он перешел затем к более серьезной, утонченной разработке образов классической драматургии.

К сожалению, пьесы и роли советского репертуара, в которых оказывался занятым Черкасов, в большинстве случаев были такими, что сам драматургический материал толкал актера к «отыгрышу» на данных, не помогал ему в процессе самостоятельной творческой работы осмыслять и раскрывать глубинные процессы нашей действительности. Высокая идейность замысла «Депутата Балтики», сам исторический масштаб образа Тимирязева-Полежаева помогли актеру подняться на высшую ступень артистического мастерства.

Как и в работе над другими образами, Черкасов, разумеется, искал мельчайших оттенков человеческой характеристики «беспокойного старика» — Полежаева. Избегая примитива, он стремился найти такие краски, которые бы с наибольшей свежестью показывали все своеобразие личности Полежаева, многогранность и обаяние его интеллекта, молодость этого старика, прямоту и честность мышления, простоту великого ученого. Одной имитацией повадок «чудаковатых стариков», одних наблюдений, вроде такого, например, что «чем дряхлее старик, тем он стремительнее и суетливее бегает», было бы здесь мало, хотя, разумеется, такие наблюдения немало пригодились актеру. Живые строки книг и писем Тимирязева, сама биография ученого-революционера, факты политической истории Великой социалистической революции — вот что прежде всего явилось питательной средой для создания художественного образа. И когда Черкасов работал над замечательным эпизодом речи Полежаева в Петросовете, то творческую мысль его окрыляло благодарное воспоминание о живительной иронии ленинских речей, блистательном сарказме Кирова, когда

Н. Черкасов в роли проф. Полежаева. «Депутат Балтики». Ленфильм. 1937 г.





Н. Черкасов в роли проф. Полежаева. «Депутат Балтики». Ленфильм. 1937 г.

тот громил оппозицию и говорил о «странном напеве» Бухарина, сарказме, который подкреплялся величайшей патетикой вдохновенной убежденности в непоколебимости наших побед.

В мою задачу не входит анализ образа, созданного Черкасовым в «Депутате». Это должно быть предметом особого разговора. Но один принципиальный вывод, рождаемый знакомством с последней ролью Черкасова, должен быть сделан — вывод о зрелости художника советского искусства, интеллект, сердце, артистическое мастерство которого требует от драматурга не побрякушек, не отписок от современности или беглых записей «с налету», а глубоких образов, которые по содержанию, идейной насыщенности, по силе художественного выражения стояли бы на уровне социалистической эпохи.

АКТЕРЫ В «ЗОРЯХ ПАРИЖА»

М. ЛУЧАНСКИЙ

«ЗОРИ ПАРИЖА». Сценарий Г. Шаховского и засл. деят. иск. Г. Рошаля. Режиссер засл. деят. иск. Г. Рошаль. Операторы Л. Косматов и С. Шейнин. Мосфильм. На фото арт. Д. Дорлиак в роли Эжена Горо и арт. А. Максимова в роли Катрин.

◆

«Хотите ли знать, милостивые государи, что такое эта диктатура?» — спрашивал Фридрих Энгельс, заканчивая известное предисловие к третьему изданию марксовой «Гражданской войны во Франции». И со всей определенностью отвечал: «Всмотритесь в Парижскую коммуну. Это была диктатура пролетариата»[1]

Борьба парижских коммунаров против «своей» контрреволюции, опиравшейся на штыки немецких интервентов, — героическая тема, которая не может не зажечь подлинно советского художника и советского зрителя. Великая страница истории, перенесенная на экран, звучит с особой силой в наши дни, когда немецко-итальянская контрреволюция, принявшая звериный облик фашизма, пытается повторить в залитой кровью Испании ужасы версальской расправы 1871 года. Поэтому, когда в финале «Зорь Парижа» боевая песнь французских коммунаров переходит в марш испанского «Пятого полка», советский зритель воспринимает это как естественное и должное.

Сценаристы Г. Рошаль и Г. Шаховской стремились показать дело Парижской коммуны победившим — и они политически и художественно правы. «Это не конец, это только начало», — говорит заключительная надпись фильма. Дело Коммуны живет, ширится и побеждает во всемирно-исторических успехах Советского союза и великой сталинской Конституции. К этому выводу подводят зрителя «Зори Парижа», несмотря на все серьезные и очевидные недостатки своего сценарного костяка. Они, эти недостатки, уже были достаточно подробно разобраны на страницах «Искусства кино», не отрицает их в своих выступлениях и постановщик фильма.

В чем вкратце их существо?

Стремление поднять и показать на экране едва ли не весь комплекс вопросов, связанных с такой огромной темой, как Парижская коммуна, привело к противоположному результату — в образно-художественной (а не дидактической) форме полностью не разрешен ни один из них.

Фильм, как пулеметная лента, начинен большим количеством идейно-тематических заданий (защита Коммуны, положение искусства, внутреннее управление и т. д.) и превратился в собрание эпизодов из жизни Коммуны, лишь кое-как связанных несколькими сквозными образами. И если при всем этом «Зори Парижа» неплохо «доходят» до требовательного и благодарного советского зрителя, то происходит это не благодаря драматургическим качествам фильма, а скорее вопреки им.

Замечательная страница из истории пролетарской борьбы увлекла участников с'емочного коллектива и как художников и как граждан советской страны. Именно это придало фильму политическую и известную познавательную ценность. И драматургически вялый фильм получился «актерским» по преимуществу.

◆

Вводные титры фильма с фамилиями его участников возбуждали известные опасения.

В актерском коллективе собрано несколько видных артистов, принадлежащих к различным творческим школам, а главную женскую роль играет молодая воспитанница теавуза, впервые выступающая в ответственной роли.

Между тем образная система сценария ставила перед участниками фильма очень сложную задачу. Все образы фильма даны в сценарии, если можно так выразиться, в одноплановом разрезе. Его персонажи взяты только в одном ракурсе — их отношения к делу Коммуны. Сквозного фабульного течения событий в фильме нет, есть только несколько сквозных персонажей. Личных отношений между этими персонажами почти нет. Только двоих из них — федератку Катрину Миляр и башмачника-художника Эжена Горо — связывает личное чувство. Катрина является еще сестрой члена Исполнительной комиссии Коммуны Этьена Миляра, но эта линия в фильме никак не реализована.

И, в сущности, всем участникам фильма и каждому в отдельности предстояло разыграть свою вариацию на тему «за или против Коммуны». Но общеизвестно, как серьезна для актера-реалиста опасность

[1] В. Ленин «Парижская коммуна и задачи демократической диктатуры». Собрание сочинений, т. VIII, 2-е изд., стр. 468.

превратиться в некий шиллеровский «рупор духа», стать носителем одного только качества, играть сплошной черной или сплошной белой краской.

Этого однако не случилось.

Увлеченность общей темой, высокое ощущение своей роли в качестве не только актера, но и гражданина, а главное — умение увидеть в исторической перспективе играемый образ привели большинство главных актеров фильма к значительным результатам. Для многих из актеров, занятых в «Зорях Парижа», созданные ими образы станут видными эпизодами их творческой биографии.

◆

Важнейшим из шести сквозных образов фильма является «польский француз» — генерал Коммуны Ярослав Домбровский. Вместе с австрийцем-литейщиком Карлом Штайпером, командиром Интернационального батальона, он выражает ведущую тему фильма — идею международной пролетарской солидарности. Именно о таких людях писал Маркс, что коммуна предоставила всем иностранцам честь умереть за бессмертное дело.

Но уже в этом основном образе заложено, по сценарию, серьезное противоречие. Смелый и решительный как человек, как боец, Домбровский олицетворяет ту линию нерешительности руководства Коммуны, отсутствия в ней централизации, которая привела рабочий Париж 71 года к его трагическому концу.

Засл. арт. Н. Плотников, работая над ролью Ярослава Домбровского, стоял перед задачей, почти противоположной своей предыдущей работе для кино — колеблющегося забитого однолошадника Ларя Нашатыря («Вражьи тропы»). Уже первые кадры, в которых появляется Ярослав Домбровский, дают психологически правдоподобную его характеристику: вдумчивое лицо, стремительные движения, еле заметный польский акцент речи. Он горячен, но храбр, импульсивен, но прям. Он способен во имя победы на большой военный риск, и зритель порой готов согласиться с его смелым планом — впустить корпус версальцев в Париж, чтобы окружить и уничтожить его. Он не чужд своеобразного юмора, и зрительный зал одобрительным смехом подхватывает его реплику, когда он производит смотр женскому батальону: «Никогда в жизни я не командовал такой армией».

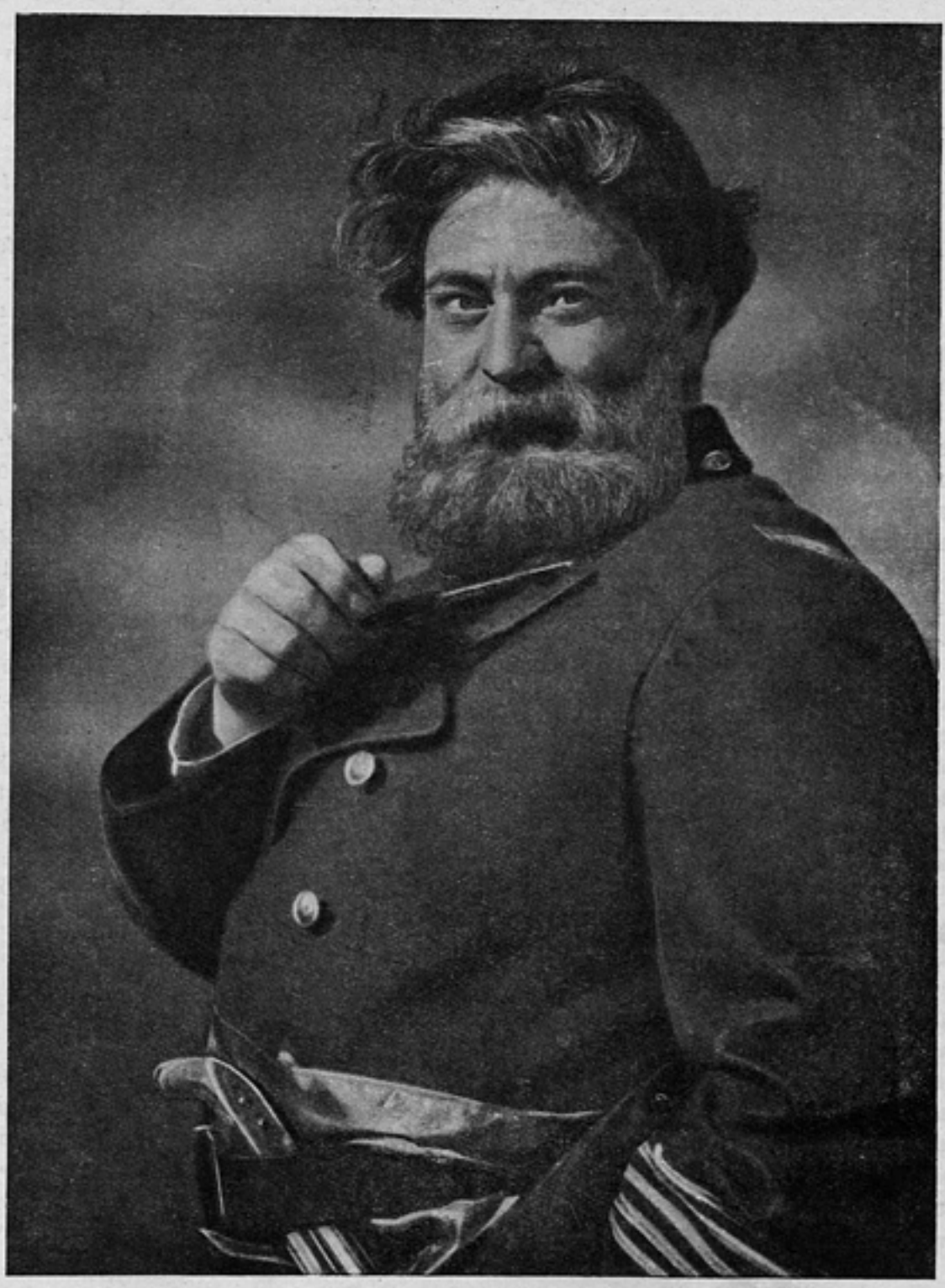
Один из критиков упрекнул Домбровского-Плотникова в недостатке мысли. Нам кажется, что обвинение это основано на недоразумении. Домбровский настойчиво требует от руководителей Коммуны создания сильной централизованной армии, он раз'ясняет, что революционная армия должна перестраиваться в боевой обстановке, и он выступает здесь как незаурядный военный мыслитель, стоящий значительно выше многих руководителей Коммуны. Таким и остается в памяти этот ведущий образ фильма — смелым и лирическим, обаятельным и несгибаемым героем Коммуны, выходящим на широкую дорогу истории.

Рядом с Н. Плотниковым должен быть по праву поставлен засл. арт. респ. В. Станицын, создавший очень убедительный образ Карла Штайпера.

В отличие от несколько женственного Домбровского его коммунар-австриец внешне и внутренне монументален, как бы отлит из одного куска стали — недаром его профессия — литейное дело.

Придя в кино, В. Станицын очень быстро усвоил ту ощутимую разницу работы перед об'ективом и игрой непосредственно для театрального зала, которая как-то не сразу дается многим актерам театра. Своего героя В. Станицын играет на широком жесте, «большом дыхании», четкой интонации и достигает

«ЗОРИ ПАРИЖА». Сценарий Г. Шаховского и засл. деят. иск. Г. Рошаля. Режиссер засл. деят. иск. Г. Рошаль. Операторы Л. Косматов и С. Шейнин. Мосфильм. На фото засл. арт. В. Станицын в роли Штайпера.



особенной силы в боевом напряжении последних батальных сцен. Врезывается в память один из последних эпизодов осады замка Бекон... В живых осталась лишь небольшая кучка окровавленных коммунаров. Штайпер с перевязанной головой видит, как к стене под'езжает для переговоров несколько версальцев. «Вы окружены, сдавайтесь! Срок пять минут. В случае отказа гарнизон будет расстрелян».

Происходит следующая сцена, в которой Станицын-Штайпер с большой художественной силой реализует трудное задание сценария:

«Замерла дробь барабана. Молчат гвардейцы. Обернулся Штайпер. Чуть прищурившись, поглядел на одного, другого, третьего из своего гарнизона:

— Кто из вас боится смерти? Пусть каждый скажет, как он решает...

Старик-федерат вытащил длинный список и стал его читать:

— Анри Этьен, наборщик, француз?..

— В бой...

— Карл Мейер, пивовар, баварец?..

— В бой...

— Богданов, русский студент?..

— В бой...

— Коллэ, француз, столяр?..

— В бой...

— Луи, газетчик, француз?..

— В бой...

Тогда Штайпер медленно достал трубку, высек огонь, закурил. Долгая затяжка...»

Вдумчивый и тонкий актер, В. Я. Станицын в последнее время очень мало загружен творческой работой даже МХАТом, где он постоянно работает. Об его больших актерских возможностях свидетельствуют хотя бы две такие разные роли, как губернатор в «Мертвых душах» и Бондезен в «У врат царства». Его исполнение роли Штайпера свидетельствует о том, что он является не только значительным театральным актером, но и актером, который может и должен с большим успехом работать и в кино.

◆

Встретиться в одном фильме с актрисой такого высокого профессионального «класса», как В. Марецкая, было само по себе уже серьезным испытанием для молодой дебютантки А. Максимовой. И если это выступление в фильме, сюжетно ослабленном, богатом чисто иллюстративными эпизодами, следует расценить как удачу молодой актрисы, значит советская кинематография продолжает успешно пополняться молодыми и способными кадрами.

В чем существо удачи А. Максимовой?

В том, что в созданном ею образе она удачно синтезировала оптимистичность, обаяние, настойчивость молодого женского поколения революции.

В работе Максимовой нет еще того профессионального блеска, умения, которое демонстрирует в своей небольшой роли В. Марецкая. Максимова заменяет его — пока! — непосредственностью и свежестью исполнения. Зато в актерской работе Максимовой уже пробивается основное. Она уже строит образ, исходя из его внутреннего зерна, доносит до зрителя целевой смысл каждого куска, наконец, хорошо общается с партнером по кадру — черта, не всегда встречающаяся у актеров театра. Последнее качество наглядно видно в тех кадрах, где Катрина Миляр фигурирует вместе с Карлом Штайпером. Мужественный богатырский силуэт командира Интернационального батальона и полная волевой решимости фигура юной коммунарки идейно и художественно дополняют друг друга, составляя общий образ героических бойцов Парижской коммуны. Менее удачны в исполнении Максимовой одиночные сцены (шитье). В них чувствуется еще недостаточная уверенность, незаконченность.

Если Катрина Миляр — образ героини Коммуны, то тетушка Пишо в исполнении М. Марецкой — хорошо переданный собирательный тип рядовой коммунарки. Она бодра, она иногда ворчит на те или иные непорядки, но все же она и ее товарки составляют основную массу женских батальонов Коммуны. Превосходна интонация, с которой, стреляя на передовых укреплениях версальцев, старая коммунарка в ответ на замечание: «Здесь становится достаточно жарко»,— бросает юмористическую реплику: «Я привыкла всю жизнь обходиться без веера».

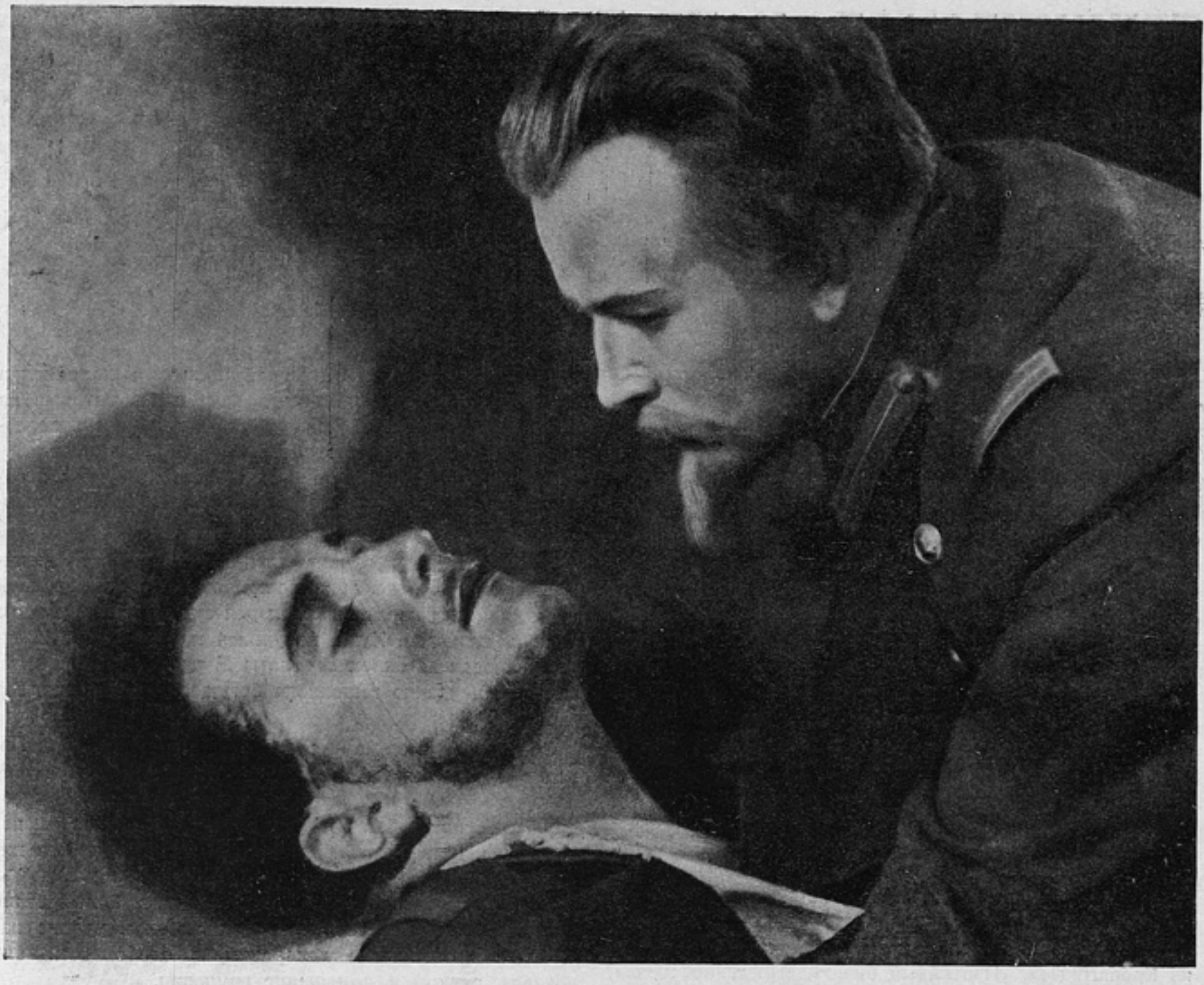
◆

Из всех многочисленных участников фильма только двое, в сущности, кое-как двигают вперед фабульное течение событий. Это — братья фабриканты Вессе. Старшего из них играет засл. арт. Н. Рогожин, младшего — засл. арт. О. Абдулов. Взятые вместе образы обоих братьев олицетворяют частную капиталистическую собственность в разнообразных «опосредствованиях» ее подлости. В графически-остром и четком рисунке Н. Рогожина буржуа фабрикант выступает как умный и хитрый враг, не брезгающий никакими средствами для достижения своей цели.

О. Абдулов, наоборот, показывает апологета частной собственности во всем его «внутреннем» свинстве. От первого появления, когда Вессе-младший пытается защитить ворота «своей» фабрики от восставшего рабочего люда, и кончая эпизодами, когда он узнает, что Коммуна собирается «узаконить беззаконие» передачи предприятий народу, или попытки подкупа Домбровского О. Абдулов создает колоритную и запоминающуюся фигуру.

Стремясь восполнить явные драматургические недостатки сценария, отсутствие в нем характеров, большинство актеров фильма пользуется очень разнообразными средствами актерской техники. Двоим из них даже эта техника не помогает создать сколько-нибудь жизненные образы. Засл. арт. респ. А. Горюнов и А. Абрикосов уже однажды столкнулись на экране (в «Партийном билете»). В «Зорях Парижа» в смысле драматургического материала им не «повезло», пожалуй, больше всех. Оба они играют роли — художника Роше и члена Исполнительной комиссии Этьена Миляра — чисто иллюстративные, тезисные, введенные в сценарий главным образом для иллюстрации определенных исторических положений. Эти два персонажа должны выразить внимание Коммуны к искусству и подчеркнуть разноголосицу в ее руководящих органах. Оба артиста «выжимают» из своих ролей, пожалуй, все возможное. Но опасность «шиллеризации» нашего кино («рупоры духа») в этих образах, столь мало связанных с остальным течением фильма, проявилась в полной мере.

Эта неразборчивость к качеству драматургического материала, с которой придется работать актеру, особенно удивляет в талантливом вахтанговце А. Горюнове. Создав очень сочный образ в одном из первых своих киновыступлений — руанского патриота в «Пышке», Горюнов в своих дальнейших киноработах становится все менее требовательным к драматургии кино и... са-



«ЗОРИ ПАРИЖА»

Сценарий Г. Шаховского и засл. деят. иск. Г. Рошаля. Режиссер засл. деят. иск. Г. Рошаль. Операторы Л. Косматов и С. Шейнин. Мосфильм. На фото арт. Д. Дорлиак в роли Эжена и засл. арт. Н. Плотников в роли Домбровского.

мому себе. Достаточно вспомнить его «голубую» роль секретаря в том же «Партийном билете» или вовсе дешевую игру во «Вратаре республики».

И, наоборот. В небольшой, но органической для фильма роли идеолога контрреволюции Тьера актер, получивший для себя сколько-нибудь пригодную драматургическую почву, создает образ, в котором все, начиная от удачного внешнего рисунка до исторического осмысления, заслуживает всяческого внимания. Такова работа Асланова.

◆

Истина, интерес и страсть в древности считались тремя необходимыми элементами трагедии.

Стремление к исторической верности, к осмыслению, а не только воспроизведению славной истории Парижской коммуны, интерес, проявленный художниками к этой великой странице пролетарской истории, страсть, которая вложена во многие кадры фильма актерами, делают «Зори Парижа» при всех крупных драматургических недостатках этого фильма значительным и серьезным произведением нашей кинематографии.

ТЕХНИЧЕСКОЕ КАЧЕСТВО НАШИХ ФИЛЬМОВ 1936 г.

С. БРОНШТЕЙН

Каждый род искусства имеет свою технику. Кинематография, являющаяся наиболее комплексным видом искусства, развивается в рамках очень сложного технологического процесса, на основе многообразной и развитой технической базы.

В создании кинофильма участвуют представители разнообразных профессий. От степени их технического мастерства и культуры, от умения владеть необходимыми средствами производства во многом зависит качество осуществления творческих замыслов режиссера и степень воздействия художественного произведения на зрителя.

Техническая база советской кинематографии в 1936 г. сильно возросла и окрепла. Параллельно с ее материальным оснащением росли кадры, преодолевались характерные для прошлых лет трудности и болезни производства, вводились новые методы и приемы работы. Вместо 28 полнометражных художественных фильмов (в том числе 7 немых) в 1935 г. наши студии в 1936 г., даже при невыполненной полностью производственной программе, выпустили 50 картин, из которых 49 являются звуковыми.

Среди них находятся такие произведения, как «Мы из Кронштадта», «Партийный билет», «Последняя ночь», «Цирк», «Семеро смелых», «Депутат Балтики» и др.

Естественно, что выросли и требования, пред'являемые к техническому качеству нашего фильма, к его внешнему оформлению. Оставляя в стороне прикладную, узко техническую сторону производства (пленка, обработка, печать и пр.), мы при общем анализе качества картин выпуска 1936 г. остановимся на трех основных показателях технического мастерства в фильме — это декоративно-постановочная его сторона, изобразительная и звуковая.

В этой области результаты 1936 г. окажутся чрезвычайно неоднородными.

Декоративная часть в целом ряде фильмов, не только по центральным, но и по национальным киностудиям, значительно усложнилась. Выросла масштабность постановки, в отдельных случаях потребовалось увеличение об'ема декораций, усложнились и их характер и сами об'екты с'емок. Эти затруднения были особенно значительны у «Мосфильма», в плане которого имелись такие постановочные картины, как «Цирк», «Зори Парижа», «Последняя ночь». Надо признать, что со своими задачами студия справилась.

В фильме «Цирк» (художники Лучишкин и Гривцов) наиболее ответственным об'ектом явилась декорация манежа цирка с окружающими его трибунами, построенными в павильоне в натуральную величину. По ходу с'емок эта декорация изменяла свой внешний вид («старый» и «новый манеж», с огромной, спускающейся на манеж лестницей, вращающимся пандусом и парашютом). Удачно был разрешен вопрос о наполнении цирка в течение двух месяцев зрителями, которые на 90% были заменены манекенами; хорошо выполнена обстановочная часть: обе «пушки», «кулисы цирка», «уборная», «комната Мэри», выстроенная на крыше гостиницы «Москва», с перспективой на Красную площадь.

Кроме построек в натуральную величину применялись макеты, перспективно совмещавшиеся с декорацией («внешний вид цирка» и «галлерея с куполом»), дающие полную иллюзию. Хуже получился ночной макет Красной площади за окном «комнаты Мэри», сделанной в павильоне: неудачно выполнена бегущая иллюминация на макете.

Оба других фильма — «Последняя ночь» и «Зори Парижа» — интересны тем, что в них применены в широком масштабе комплексы натурных декоративных сооружений, постройка которых в павильоне была бы невозможна. В первом фильме (художник Уткин) мы видим Смоленскую площадь с прилегающими улицами и переулками, такими, какими они были в Октябрьские дни 1917 г. Также технически на высоком уровне находятся павильонные декорации, в особенности зал вокзала, ревком и помещение гимназии.

В «Зорях Парижа» художники Шпинель, Жаренов и Жукова очень добросовестно воссоздали историческую обстановку, в которой протекали бои Коммуны. Прекрасно выполнены натурные декорации Парижа и его предместий, редута, замка Бекон и др. Удачно применено сочетание большой натурной декорации с рисованным фоном, создающее глубокую уличную перспективу.

За немногими исключениями также очень хорошо задуманы и выполнены крупные сооружения в павильоне, в особенности «лестница ратуши», «зал заседания Коммуны», «кабинет Тьера», «комната Домбровского», «площадь перед ратушей». Большинство декораций по своей фактуре и отделке очень сложны, с большим количеством архитектурных украшений и орнаментов, разнообразной бутафорией и мебелью.

Хуже получилась «церковь», декорация которой невыразительна и бедна, и совсем неудачна «комната Катрин» в первых кадрах фильма: здесь режет глаз проем в стене, придающий всему оформлению какой-то картонный характер.

Надо здесь же отметить одну картину «Ленфильма» — «Семеро смелых». В «Семеро смелых», где декорации сами по себе несложны, очень интересны «ледяные горы», выполненные во дворе студии и вполне реалистично воспроизводящие суровую природу Арктики.

Кроме указанных выше наиболее сложных в своей постановочной части фильмов мы можем выделить еще сравнительно небольшую группу, где декоративная сто-

рона тоже находится на высоком уровне. Это, в первую очередь, «Депутат Балтики» («Ленфильм»), в котором запоминаются выполненные с большим вкусом павильоны «Петросовета», «университета» и «квартиры профессора», затем «Мы из Кронштадта» и «Поколение победителей» («Мосфильм»). В последнем можно особо отметить декорации обоих вокзалов, рабочего барака и зала Московского совета, в котором однако неудачно передана фактура замороженного окна на заднем плане. Хорошо сделаны павильоны в «Бесприданнице» (студия «Рот-фронт») и комплекс натурных декораций в фильме «Том Сойер», выпущенном киевской студией «Украинфильма». В нем построен старинный южноамериканский городок, в пределах которого и разыгрывается все действие фильма.

Удовлетворительными можно считать декорации в «Партбилете» («Мосфильм»), «Гобсеке» (студия «Рот-фронт»), «Концерте Бетховена» (Белгоскино), «Дарико» (Госкинпром Грузии), «Кондуите» (одесская студия).

Этим исчерпывается перечень полнометражных фильмов, декоративная и постановочная сторона которых не возбуждает сомнений. Декоративная часть в остальных трех четвертях картин выпуска 1936 г. не свободна от ряда крупных недостатков, а в некоторых случаях вообще является неудовлетворительной.

Основным дефектом, весьма частым не только для сравнительно слабых в техническом отношении, но даже и для наших передовых студий, является совершенно недопустимая небрежность выполнения декораций, неумение использовать все живописные и архитектурные возможности павильона и, наконец, бросающийся в глаза «натурализм» оформления, особенно резко чувствующийся в монтаже с подлинно натурными кусками.

На последнем пункте следует остановиться подробнее. В огромном количестве картин по тем или иным причинам включаются павильонные декорации, сделанные «под натуру». Мы имели примеры блестящего выполнения таких сцен хотя бы в «Аэрограде» Довженко, где в подлинную тайгу были совершенно незаметно вмонтированы большие перебивки крупных павильонных дос'емок. И в том же «Мосфильме» в 1936 г. в картину «Заключенные» включается сцена «об'яснения» Маргариты Ивановны с Костей-Капитаном, совершенно не удовлетворительная по качеству, с каким-то уродливым и бутафорским холмом. Так же плохо сделана декорация яхты «Дункан» в «Детях капитана Гранта», расходящаяся по тону и окраске со стоящими рядом натурными кадрами. Расхождение это усугубляется неподвижностью палубы и слишком близко поставленным горизонтом, на котором резко выписаны грозовые облака, в то время как на натуре мы имеем солнечный день.

Исключительно громоздко, с большим количеством ненужных подробностей и крайне безвкусно сделаны «натурные» павильоны в «Искателях счастья» (Белгоскино), в особенности общие планы леса с нелепо перекинутым деревом на заднем плане и двор дома Двойры; в последнем художник расположил целое озеро с «настоящей», бурно волнующейся водой. Еще более неудовлетворительно сделан той же студией финал фильма «Днепр в огне» (берег реки с экзотической растительностью).

Даже в «Ленфильме», обладающем большой технической и художественной культурой и хорошими традициями, в ряде фильмов имеются совершенно недопустимые в декоративном отношении промахи. Первое место здесь должно быть предоставлено «Путешествию в Арзрум», в котором снято в павильоне обширное «горное ущелье» и садовая «терраса» с выпирающей из всех деталей дешевой театральной фактурой. Совершенно не приемлема сцена встречи Пушкина с Бутурлиным на фоне скверно написанной панорамы Тбилиси.

Не повезло и второй пушкинской вещи «Ленфильма» — «Юности поэта», с парком, также частично сделанным в павильоне, и деревьями в окнах лицея, напоминающими фоны бульварных фотографов.

Слащавы и трафаретны павильоны «Вратаря» («Ленфильм»), особенно комната Карасика и стадион, относящиеся к категории традиционных декораций современных «интерьеров». Они холодны и огромны, независимо от того, кто в них должен обитать, выписаны в стандартных белых тонах, обставлены неудобной мебелью и кажутся нежилыми. Это мы имеем во «Вратаре», в фильме «Настоящий товарищ» («Украинфильм»), в «Случайной встрече» (студия «Рот-фронт») и во многих других картинах. Даже в «Партбилете» комната Анны по своим размерам напоминает скорее гимнастический зал, но не скромную квартиру заводского мастера.

В хорошо и добросовестно выполненном с постановочной точки зрения фильме «Том Сойер», о котором мы уже упоминали, общее впечатление портит комната вдовы с натуралистическим «задником», на котором старательно выписаны плоский забор, деревья и совершенно неправдоподобные облака. В этом же фильме все основные декорации строились на площадке, но две натурные сцены («кладбище» и «лес») почему-то перенесены в павильон, в котором при помощи брандспойта устраивались «водопад» и «речка». Между прочим, «водопад» этот, в противовес законам природы, течет не вниз, а вверх.

В другом киевском фильме — «Настоящий товарищ» — также наблюдается эта общая почти для всех студий любовь к «растительным» фонам в окнах, хотя в данном случае можно было бы свободно обойтись и без них.

В фильме «Назар Стодоля» (одесская студия «Украинфильма») часть декораций выполнена вполне удовлетворительно, в особенности павильоны сватания и вечерницы, но слишком близко поставленный фон портит общее благоприятное впечатление сцены в старой корчме.

Скверно сделаны павильоны в фильме «Крылатый маляр» (Госкинпром Грузии), которые напоминают собой опереточные декорации. В картине того же производства «Два друга» на заднем фоне сцены в совете имеются явно выраженные складки холста, что является результатом грубой небрежности декоратора и режиссера.

Этот перечень, конечно, не исчерпывающий, но и приведенные примеры с достаточной убедительностью свидетельствуют об отсутствии у ряда наших режиссеров и руководителей студий достаточно критического подхода к вопросам декоративного оформления снимающихся фильмов.

Перейдем к характеристике изобразительной стороны наших фильмов. Техника операторской работы за последнее врем чрезвычайно усложнилась и диференцировалась. Выразительные возможности и технологические средства, посредством которых существо художественного произведения киноискусства доносится до зрителя, из года в год совершенствуются. В самом процессе с'емки стали применяться новые приемы, дающие возможность показа материала фильма и раскрытия его сюжета и образов наиболее полнокровно и закончено.

Оператор в настоящее время имеет разнообразное с'емочное и подсобное оборудование для работы в ста-

тике и динамике, светосильную оптику различных типов и характера для получения желаемой пластичности, глубины и резкости изображения, богатые условия искусственного освещения и, наконец, высокочувствительную пленку, фиксирующую в правильной тональности всю цветовую гамму.

Им, наконец, может быть использована вся современная техника комбинированной и трюковой кинос'емки — многократная экспозиция, двойное впечатывание, вытеснения, наплывы, затемнения, рирпроекция, транспарант, дорисовка, макет и пр.

С этой точки зрения в 1936 г. по целому ряду фильмов мы имеем очень интересные результаты. К наиболее сложным по своим изобразительным задачам и технике можно отнести фильм «Цирк» производства «Мосфильма» (шеф-оператор В. Нильсен, оператор Б. Петров). Фильм отличается большой выразительностью операторского мастерства; разнообразная «трюковая» часть, занимающая большое место в фильме, находится на очень высоком уровне, в результате чего достигнуто полное композиционное слияние между натурой и комбинационными декоративными деталями и хорошо воссоздана атмосфера цирковой жизни как на манеже, так и за кулисами.

К такой же группе сложных фильмов следует отнести еще две картины «Мосфильма»: «Родина зовет» (оператор Б. Ренков) и «Дети капитана Гранта» (оператор А. Кальцатый). В обоих в первую очередь интересны комбинированные макетные с'емки работы А. Птушко: в «Родине зовет» — «бои в воздухе», а во втором фильме — «извержение вулкана», «наводнение» и «похищение ребенка кондором». Интересно отметить, что в последней сцене вмонтированный крупным планом кадр живой птицы мешает цельности восприятия и по существу является лишним.

С'емки при помощи рирпроекции в «Родина зовет» создают желаемое впечатление кабины летящего аэроплана, однако технически они выполнены еще не вполне совершенно (неудачны фоны, повидимому, фильмотечного происхождения, снятые к тому же с некоторой тряской).

Весьма эффектными получились сцены гибели брига «Макари» и бушующего моря в «Дети капитана Гранта», переданные транспарантным методом. В них отсутствует обычное расхождение между экспозицией и освещением фона и актеров, чего однако нельзя сказать про кадр «Роберта на веревке», в котором фон пропасти вышел слишком светлым.

Неудачен также макет яхты в бассейне с грубой передачей фактуры воды и берегов.

Оператором в этом фильме очень хорошо снята натура, но качество его работы в павильоне значительно снижается, особенно в сценах на палубе яхты, плохо сделанной и в декоративном отношении (отсутствие глубины, тональные расхождения с натурой, неудачное использование света).

«Мосфильм» в 1936 г. представлен еще рядом значительных произведений операторского искусства. На изобразительной стороне фильма «Мы из Кронштадта» и «Цирк», получивших очень высокую оценку, мы останавливаться не будем, так как «Искусство кино» посвятило этим фильмам несколько критических очерков еще в прошлом году.

Большое профессиональное мастерство показывает Л. Косматов в двух своих фильмах — «Поколение победителей» и «Зори Парижа». И в том, и в другом случае, пользуясь разнообразными техническими средствами — световая композиция, оптика, построение кадра, угол зрения аппарата, — он раскрывает дух и эпоху фильма при помощи простых, скупых и реалистических приемов, всегда целесообразных и оправданных.

В «Поколении победителей» очень удались, казалось бы, наименее выигрышные и наименее эффективные в операторском отношении места, с такими маленькими, бедными и темными декорациями, как в эпизодах в ссылке, кружке, в сцене ареста и т. д. Здесь, как, например, в сцене с Михайловым на рабочем кружке, при помощи скупого освещения одной керосиновой лампочкой с одновременной рельефной и четкой лепкой лиц оператор достигает особенной силы и выразительности.

Хорошо переданы оба «вокзала», снятые в павильоне, где искусной работой со светом прекрасно разрешена перспектива ярко освещенного перрона. Эту сцену по своим результатам можно сопоставить с глубоким «университетским коридором» в 1-ой части, снятым уже в натуре и полностью создающим впечатление холодного казенного здания.

Из остальных мест нужно выделить сцену в рабочей казарме, где достигнуто полное световое и композиционное единство крупных и общих планов, и кадры железнодорожного полотна, во мраке зимней ночи полные какого-то тревожного ощущения.

Меньше удались приемная мастерской и эпизод заседания Московского совета, в которых чувствуется излишняя жесткость и контрастность светопередачи, подчеркивающие некоторую картонность декоративной фактуры.

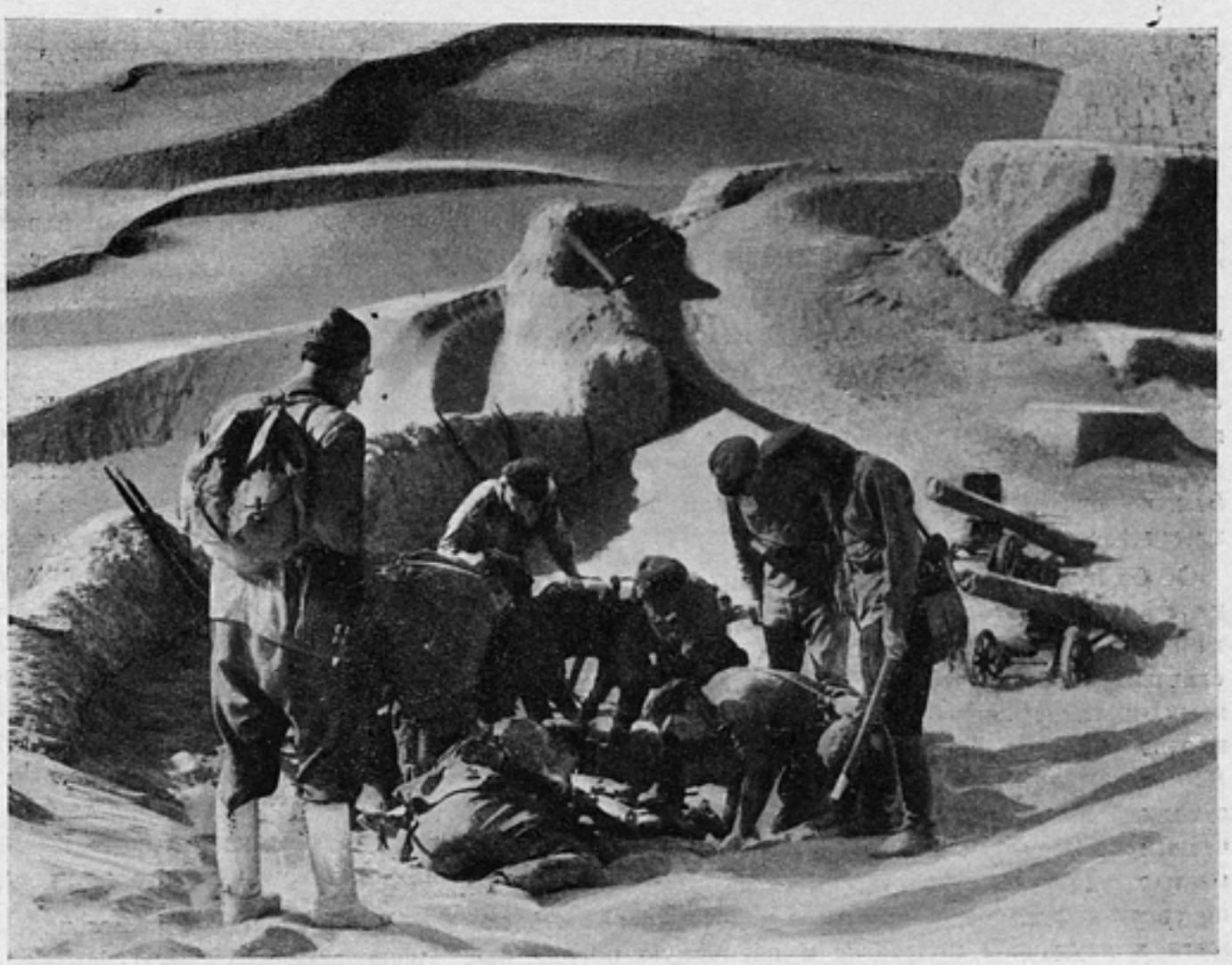
Фотографически фильм сделан в целом очень ровно. Несмотря на то, что непосредственно Л. Косматовым он снимался не полностью, а в основном вел с'емки под его руководством молодой оператор Н. Власов, на продолжении всего фильма выдержан единый стиль операторской работы.

В «Зорях Парижа» Л. Косматов и работавший с ним оператор Шейнин также не увлекаются внешними эффектами, хотя именно в таком обстановочном историческом фильме они особенно соблазнительны. В нем одинаково хорошо передано большинство портретных кадров и крупные «массовые» батальные сцены. С замечательной силой развернута глубокая даль площади с расступающимися скорбными рядами коммунаров при проходе с телом Домбровского. Надолго запоминаются его мягкий образ и фигура Катрин — темный план ее перед открытой дверью в зал заседания Коммуны, ночная сцена перед ратушей, прощание ее с Эженом на фоне утреннего неба.

Несколько расходятся по стилю ночные сцены сражения у замка Бекон, снятые двумя приемами: ночью с подсветкой и днем с фильтрами (здесь очень эффектной получилась фигура Домбровского на белой лошади).

В некоторых случаях общее высокое качество операторской работы несколько снижается. Вялы и разнотипны отдельные уличные кадры Парижа, особенно в первой части, неудачны сцены в кафе и в церкви.

В картине «Тринадцать» голая песчаная степь и общее внешнее однообразие обстановки, в рамках которой развертывается действие, ставили перед оператором Б. Волчеком очень трудные задачи; кроме того почти половина картины была сделана «под натуру» в павильоне. Несмотря на это, оператору удалось разрешить все изобразительные проблемы с большим совершенством и своеобразием.



«ТРИНАДЦАТЬ». Сценарий И. Прута и М. Ромма. Режиссер М. Ромм. Оператор Б. Волчек. Мосфильм.

Блестяще по технике световой композиции и тональной гаммы, с простотой и реалистической точностью сделаны все ночные кадры и картина степи с осыпающимися песками. В «приходе басмача» и ряде других общих планов тактично применена дорисовка. В целом достигнуто полное слияние натурной и павильонной обстановки, что в большинстве фильмов встречается еще очень редко.

Далее необходимо остановиться на картине «Мосфильма» «Последняя ночь». Фильм этот снят целиком в «ночном оформлении». Это могло повлечь за собой известную мрачность колорита всей вещи, чего однако оператору Фельдману полностью удалось избежать. Наиболее выразительной является павильонная часть, сделанная от крупных планов до массовых сцен с большой экспрессией и динамическим композиционным разрешением кадра, чему способствовала драматургическая насыщенность фильма. В этом отношении особенно выделяются общие планы — в «ревкоме», «гимназии» и на «вокзале», где оператор добился исключительной глубины рисунка.

Из натурных сцен по тону и светопередаче лучше всего дан пустынный перрон вокзала с приближающимся поездом и кадры ухода полка из казармы. Уличные сцены, по нашему мнению, недостаточно полнокровно выявлены оператором и в отдельных случаях носят несколько павильонный характер (непроработанность крыш зданий, благодаря чему пропадает трехмерность и начинает чувствоваться стенка декораций, и слишком яркие световые рефлексы на общих планах). Сцена в биллиардной неудачно ослаблена и расходится с общим тоном фотографии.

В ряде кадров натурного уличного комплекса удачно применена дорисовка далекой перспективы ночной Москвы.

Такие же трудности в правильной трактовке ночных и вечерних сцен стояли перед оператором Капланом в картине «Депутат Балтики» производства «Ленфильма». И в этом фильме операторская работа находится на большой высоте. Оператор, избегая внешних эффектов и неоправданных ракурсов, дает мягкую, реалистическую, но отнюдь не протокольную фотографию. Простыми техническими приемами он создает кадры огромного напряжения, раскрывающие сущность этого глубоко волнующего фильма. Это в первую очередь крупные планы — портреты и вся фигура старика профессора, сцены в его квартире с перспективой пустого праздничного стола и фортепианным дуэтом, планы шитья и т. д. Хорошо сделаны и светлые куски — в Смольном и в университете.

Отметим и некоторые дефекты в картине: немногочисленные натурные об'екты по своему освещению и стилевым приемам удались оператору меньше, чем павильон, и отчасти напоминают декорацию; отсутствует необходимая глубина в общих планах «Петросовета»; несколько сухо и плоско получился финал картины с от'езжающей точкой аппарата. В некоторых кадрах чувствуется засветка лиц.

Интересна, хотя и не лишена отдельных недостатков первая работа оператора Е. Величко, очень осмысленно и цельно разрешившего задачу показа суровой арктической природы в картине «Ленфильма» «Семеро смелых».

Без излишней красивости и любования сняты люди и природа в фильме «У самого синего моря» (студия «Межрабпомфильм»). Умело и целеустремленно владея техникой, оператор Кириллов создает запоминающуюся картину рыбацкого поселка и волнующегося днем и ночью моря. Органически вкомпанованы большие транспарантные сцены бури и гибели баркаса. Транспарантный

проход Марии по берегу с ее просвечивающей через фон фигурой вышел неудачно.

Значительный творческий и технический рост показал оператор М. Магидсон в фильме «Бесприданница» (студия «Рот-фронт»). Здесь одинаково блестяще переданы и павильоны, и волжские пейзажи, и актерские образы. Превосходно владея световой палитрой, оператор дает простую, четкую фотографию, не лишенную в то же самое время уместной мягкости. Сочная и яркая проработка деталей нарушается лишь в двух местах: на пристани Паратова, сделанной не совсем удачно в павильоне, с вялым и плоскостным композиционным разрешением кадра, и в сцене Ларисы в беседке над Волгой, снятой с какой-то неприятной эстетской расплывчатостью.

Особо нужно остановиться на работе Гелейна в фильме «Чудесница» (студия «Мосфильм»). Фильм этот почти целиком натурный, снят очень лирично, в хороших светлых тонах. Оператор нашел ясный пластический язык, и такие сцены, как панорама в начале фильма, проезд Зинки с Матвеем на лошади, поездка за знаменем или дождь, сделаны с подкупающей простотой, с тонкой нюансировкой. Однако по своим чисто техническим показателям фильм снят очень неровно: в ряде мест отсутствует сочность, имеется большой разнобой по свету и фактуре, чувствуется некоторая вялость сюжета и неудачная подсветка в пасмурную погоду или расхождение по тону двух рядом стоящих монтажных кусков. Это мы имеем в об'яснении Зинки с пастухом на холме, в сценах пожара и на палубе парохода, в проездах парикмахера и в некоторых других местах.

Немногочисленные павильонные сцены по своему качеству также невысоки (нечеткость рисунка, неудачная световая композиция, засвечивание лиц актеров). Прекрасно сделана дорисовка «Кремлевского зала», в котором дорисованы не только декорации, но даже люди.

По другим фильмам можно еще выделить операторскую работу в фильме Госкинпром Грузии «Дарико» (оператор Шалва Апакидзе) и в картинах «Я люблю» и «Том Сойер» (киевская студия). Хорошо и культурно передан стиль эпохи в картине «Назар Стодоля» (одесская студия «Украинфильма», оператор Бельский), хотя в последней имеется некоторое злоупотребление мягкой оптикой на крупных планах и имеются ошибки освещения в кадрах старой корчмы.

Большой интерес представляет собой грузинский фильм «Каджети», снятый почти целиком методом дорисовки и комбинированной с'емки (многократная экспозиция и соединение натурных кусков с действующими актерами и рисованными фонами по способу Никитченко). При общей большой удаче этого произведения необходимо отметить, что построение фильма, хотя и не полнометражного, целиком на дорисовке лишает его необходимой динамичности, что отчасти нужно отнести и к еще несовершенной технике выполнения. Кроме того стиль и методы освещения плоских фонов и реальных кадров очень различны, а это подчеркивает плоский и плакатный характер большинства сцен. В некоторых местах само соединение реальной части кадра с фоном сделано недостаточно тщательно и ясно заметно, а иногда изображение даже трясется.

Наиболее впечатляющими получились сцены прыжка всадников через пропасть, сделанные с большой экспрессией и очень чисто, и проезды их в горах на фоне суровой неприступной природы.

Выделяется операторской работой (но только в своей натурной части) еще один фильм Госкинпром Грузии — «Крылатый маляр». Натура сделана очень выразительно, фотография наполнена светом и воздухом, прозрачно и стереоскопично проработаны кадры горных пейзажей, снежной вершины Казбека, панорамы Тбилиси и все лётные сцены. Оператору Канделаки удалось создать впечатление полета в воздухе, что обычно достигается с трудом; по игре света и тени зритель ощущает мертвые петли и виражи, снятые к тому же почти всегда без каких-либо трюков, с настоящего аэроплана.

К сожалению, павильонные кадры, правда, занимающие небольшое место в фильме, сделаны и по освещению и по стилю крайне слащаво и неудачно (сцены в комнате, на лестнице и в конторе малярного треста). Кроме того необходимо отметить технический недосмотр — неприятное мигание света в ночных сценах и расхождение тональности в кадрах Надира на крыше.

Имеют ряд недостатков работы Рапопорта и Тихонова в «Больших крыльях» (производство «Ленфильм»). Хорошо сделаны куски рирпроекции в кабине самолета й ночном автомобильном пробеге, а также макетные полеты аэроплана. Однако натурные куски на аэродроме отмечаются вялостью, есть много неудач со светом, в том числе дос'емка кабинета Кузнецова в последней части, не монтирующаяся с предыдущими кусками.

В ряде других фильмов прошлого года мы имеем среднюю добросовестную фотографию, ничем особенно не примечательную, но на отдельных отклонениях в худшую сторону все же придется еще остановиться. В этом отношении операторской неудачей является «Путешествие в Арзрум» (работа Н. Ушакова). Общий тон фотографии чрезвычайно грязный и мрачный, изображение статичное, плоское, лишенное глубины и перспективы. Имеются большие ошибки экспозиции, вялость и жесткость отдельных кусков. Работа со светом не только не выправила ошибок декорационной части, но еще более их усугубила. Кадры, снятые в павильоне и на натуре, не монтируются по свету и тону друг с другом. Оператором применяются совершенно необоснованные точки врения аппарата и ракурсы; как пример, можно указать на сцену Пушкина после приезда, снятого снизу, благодаря чему фигура поэта получилась неприятной и коротконогой.

Оперной вышла вся сцена в лагере, снятая тоже почему-то сверху, отчего выпирает бутафорский характер грубо сделанной декорации «горного ущелья».

Очень серо и вяло сделаны и некоторые другие картины «Ленфильма» — «Леночка и виноград», «На отдыхе», отчасти «Сын Монголии». Неожиданно неровно работает А. Сигаев в «Юности поэта». В этом фильме особенно неудачны многочисленные павильонные дос'емки натурных кусков, а также сцена экзамена с каким-то придавленным потолком и без того низкого зала. Оператор В. Данашевский, блестяще по динамике и экспрессии сделавший «футбольную» половину «Вратаря», остальную часть картины, и в особенности павильон, снял очень трафаретно и скучно.

По «Мосфильму», давшему в 1936 г. наибольшее количество образцов прекрасной операторской техники и мастерства, мы имеем также провал по «Заключенным». Низкому качеству изобразительной стороны в этом фильме во многом способствовало наличие нескольких операторов, последовательно сменявшихся друг за другом. Фильм крайне неровен, чувствуется отсутствие единого стиля, имеется много технических дефектов негативного характера. Очень плох единственный кусок рир-

проекции с матерью Садовского (неудачны фон и освещение, неправилен масштаб фигур, изображение трясется).

Также совершенно неудовлетворителен уже упоминавшийся кадр Кости-Капитана с гармошкой на холме.

Операторски плохо сняты белорусский фильм «Днепр в огне», особенно его натурная часть, «Два друга» (Госкинпром Грузии), «Алмас» («Азерфильм»), где очень контрастная и жесткая фотография. Кроме того надо отметить, что в большинстве картин даже наилучших мастеров передовых студий есть много чисто негативных дефектов — механические повреждения пленки, царапины, точки, лабораторные ошибки и прочие недостатки, в той или иной степени отражающиеся на общем качестве изображения.

Нам осталось разобрать еще звуковую сторону наших картин. В этом отношении далеко не все обстоит благополучно. Хотя в 1936 г. из общего количества фильмов мы имели всего один немой, список картин, звуковая запись которых не вызывает сомнений, очень не велик.

К этой группе по «Мосфильму» можно отнести «Цирк», «Поколение победителей», «Последняя ночь», «Тринадцать», отчасти «Партбилет» и «Мы из Кронштадта». Качество «Цирка» (звукооператор Д. Тимарцев) получило высокую оценку, фильм записан очень чисто и ровно, без посторонних шумов, с хорошим и полным оркестровым звучанием, но с некоторой жесткостью голосов. Широко применена техника перезаписи (наложение реплик и шумов на музыкальное сопровождение), а также метод так называемой «черной» с'емки изображения под ранее записанную фонограмму. Благодаря этому все музыкальные номера, пение и танцы сделаны с полным сохранением синхронности и ритма.

Очень хорошо записано «Поколение победителей» (звукооператор Сахаров). Это относится и к музыке и к речи, в которой сохранены все нюансы и тембровые оттенки голосов актеров, и к самому методу работы со звуковым материалом. Удачно задуманы звуковые «наплывы» с одной сцены на другую, органически и осмысленно произведена перезапись. Наиболее удачными являются сцены «университетской аудитории» с лекцией профессора и выступлением Светлова, речь Михайлова на кружке, сложная звуковая композиция в «рабочей казарме» и, наконец, сцена у Дубасова. В последней обращает на себя внимание эффект многопланового звучания — на общем музыкальном фоне идут реплики, сопровождаемые постукиванием телеграфного ключа.

К отдельным дефектам следует отнести иногда встречающееся расхождение в голосах одних и тех же актеров, что явилось следствием записи отдельных частей одного и того же монтажного плана по «кускам», с большими временными промежутками. Имеются также искажения голосов Светлова и Михайлова при разговоре на улице на фоне рояля (2-я часть); наконец, вызывает сомнение необходимость подчеркивания и без того низкого по своему характеру голоса Михайлова, что может создать при неблагоприятных условиях нежелательную «ватность» звука.

Работа звукооператора Богданкевича в картине «Последняя ночь» обращает на себя внимание большой технической культурой, и ровностью, и добросовестностью отделки. Несколько небрежно сделана лишь первая часть «бала».

Очень хорошо записан звук в фильме «Тринадцать» (звукооператор Лещев), в особенности его музыкальная часть. Однако в некоторых репликах, например, в сцене сборки пулемета, прослушивается посторонний фон; в финальных планах переклички обоих пулеметчиков не создана надлежащая акустическая обстановка, благодаря чему зритель не ощущает расстояния между переговаривающимися.

Удачно также записаны короткометражки «Мосфильма» — «Квартет» и «Лиса и волк», в которых работал звукооператор Свердлов.

Из ленинградских картин можно выделить только две — «Семеро смелых» и «Депутат Балтики». Обе записывал звукооператор Шаргородский, добившийся исключительной натуральности в передаче голосов и чистоты и ясности всей звуковой композиции. В последнем фильме — «Депутате Балтики» — при всех его высоких технических показателях в некоторых местах все же обращает на себя внимание значительный шум осветительной аппаратуры.

Высокого качества запись мы имеем и в картине «Наталка-Полтавка».

Интересна работа в «Каджети», где удачно использован эффект горного эхо, сделанного в павильоне.

Удовлетворительна звуковая часть в «Искателях счастья» и в «Зорях Парижа», хотя последняя картина и не лишена недостатков: жесткость голосов некоторых актеров, главным образом, Катрин, неровность в переходах звуковых планов, акустические дефекты озвучания ряда натурных сцен, расхождение между артикуляцией и звуком в финальном хоре.

Не плохо записана «Бесприданница», в особенности синхронная часть на натуре, снятая очень хорошо (звукооператор Дмитриев),

Далее идут фильмы, сделанные на среднем уровне, но неровно и недостаточно тщательно. Сюда можно отнести «Кондуит», «Карл Бруннер», «Настоящий товарищ», «Том Сойер», «Чудесница», «Девушка спешит на свидание», «Счастливая смена», «Концерт Бетховена», «Дарико», «Крылатый маляр», «Путешествие в Арзрум», «Трое с одной улицы», «У самого синего моря» и ряд других картин.

В большинстве из них имеются дос'емки, расходящиеся по силе и тембру с основным материалом, не соблюдена достаточная пропорция в соотношении громкости музыкального фона и наложенных на него реплик, прослушивается посторонний шум. В таком фильме, как «Настоящий товарищ», обращает на себя внимание стопроцентное последующее озвучание всей речевой части даже павильонных сцен, сделанное не вполне чисто и снижающее общее качество картины. В «Чудеснице», также почти полностью озвученном фильме, часть реплик неотчетлива, а голос героини Зинки записан с какой-то неприятной визгливостью. В «Томе Сойере», при очень хорошо сделанной музыке, отдельные синхронные куски неудовлетворительны и т. д.

Наконец, мы имеем картины с очень крупными дефектами по линии технического качества или по звуку совершенно неудовлетворительные. К этой группе, к сожалению, мы должны отнести ряд фильмов ленинградской киностудии, несмотря на то, что по своей технической культуре, оборудованию и кадрам она имеет все основания оставаться нашей передовой студией.

Наиболее скверным образцом работы является «Вратарь», записанный чрезвычайно грубо и неровно как по силе звука, так и по тембрам голосов актеров. Значительная часть кусков сопровождается фоном, посторонними призвуками, искажениями и прочими недостатками. Голоса одних и тех же актеров звучат по-разному: то глухо, то резко (реплики Насти, речь на собрании

при вручении знамени, разговор Карасика на глиссере к на вечеринке, ряд музыкальных мест). Хоровая песня команды «Гидраэра» во время перерыва на состязании не совпадает с артикуляцией актеров и расходится с изображением. Перезапись произведена механически, отдельные звучания не выравнены.

Тускло и небрежно записаны «Леночка и виноград», «На отдыхе», «Юность поэта»; куски, снятые синхронно на натуре, по своему тембровому характеру и акустической обстановке не монтируются со стоящими рядом павильонными планами, реплики неразборчивы, громкость монтажных кусков меняется и т. д.

Не вполне удовлетворительна запись и в фильме «Большие крылья», в котором наряду с очень хорошими и ровными звуковыми кадрами речи и музыки имеются явно бракованные места, как, например, сцена пролога или заседания аварийной комиссии с неприятным «бочкообразным» характером звука.

По «Мосфильму» несколько картин также находится ниже обычного уровня. Это «Заключенные» и в известной степени «Дети капитана Гранта». В первом звук записан крайне неровно, с фоном, без необходимых нюансов, иногда с излишним металлическим оттенком (голос Громова). Отдельные реплики Садовского и Соньки не отчетливы, прерываются, музыка часто детонирует и звучит акустически грязно. В «Детях капитана Гранта» первоначально хорошая запись испорчена неумело производившейся перезаписью, в результате чего также получилась неровность силы звучания, неоправданное расхождение, как, например, в песне Роберта на мачте, между силой звука и величиной или характером плана; периодическое усиление и ослабление песни крайне раздражает и является совершенно ненужным натуралистическим эффектом, из-за которого пропадает вся прелесть этого куска. Вообще же музыка, играющая значительную роль в этой картине, после перезаписи ухудшилась и стала детонировать, особенно в увертюре и в сцене на плоту.

Плохо звучат фильмы «Днепр в огне» и «Назар Стодоля». В картине «Гобсек», при хорошей и отчетливой речевой части, оркестр записан с большими искажениями и хрипом.

Если при этом учесть, что звукопроекция в ряде наших кинотеатров находится на крайне низком уровне, становится ясным, что даже средние по своему техническому качеству картины доходят до зрителя по существу в искаженном виде. Естественно, что вследствие этого художественное воздействие фильма сильно понижается.

В заключение несколько слов о «мелочах». Большинство студий, проявляя нередко большую изобретательность по части общего оформления картины, выполняет это технически недостаточно чисто и аккуратно. Нередко надписи делаются криво или скачут при переходах В фоновых титрах мы видим колеблющийся относительно надписи фон, что имеет место даже в «Цирке». Фигурные вытеснения между кадрами, которые теперь часто применяются, даже если они и не вызываются художественной необходимостью, из-за плохого контротипирования расходятся в тональности со стоящими рядом планами и печатаются не в рамку. Наплывы дрожат, затемнения делаются неаккуратно.

В ряде картин мы встречаем дыхание света при с'емке («Настоящий товарищ», «Крылатый маляр» и др.), отражение от осветительного прибора влезает в кадр («Искатели счастья» — финал и «Последняя ночь» — сцена у дверей гимназии); как правило, очки и металлические предметы ореолят.

В картине «Том Сойер» старинный пароходик вместо того, чтобы лениво шлепать по воде колесами, бежит со скоростью хорошей моторной лодки, чем и выдает свое происхождение. В «Поколении победителей», фильме, кстати сделанном чрезвычайно добросовестно, клубы морозного воздуха в «рабочей казарме» перед выходом на демонстрацию напоминают скорее пар в предбаннике. «Дождь» в наших картинах всегда почему-то подается, как тропический, независимо от того, происходит ли действие на юге или на севере, как в «Депутате Балтики». Грим и парики иногда театральны или неудачны по своей фактуре («Днепр в огне» — роли Шимона и Никифора).

Все это, конечно, «мелочи», и не они определяют общее качество фильма, но зритель их обычно замечает и относится к этим недочетам очень придирчиво.

БИБЛИОГРАФИЯ

ВЫХОДЯТ ИЗ ПЕЧАТИ

ШНЕЙДЕРОВ В. А. «8 кинопутешествий». Издательство «Искусство». 12½ печ. л. Цена в пер. 7 руб. Тираж 5 000 экз.

В. А. Шнейдеров — автор первых советских экспедиционных и приключенческих фильмов — в форме легко написанных очерков рассказывает о киноэкспедициях, о работе над созданием советских приключенческих фильмов, о трудностях этой работы, попутно ставя ряд творческих, методических и организационных вопросов.

Книга иллюстрирована большим количеством фото.

ХАНЖОНКОВ А. А. «Первые годы русской кинематографии». Издательство «Искусство». Стр. 176. Цена в пер. 6 руб. Тираж 15 000 экз.

Ханжонков — один из старейших дореволюционных кинопромышленников — в своих воспоминаниях довольно подробно описывает историю развития крупного московского предприятия русской дореволюционной кинематографии — акционерного общества «А. А. Ханжонков и К-о».

Воспоминания охватывают период от 1908 до 1920 года. Вступительная статья кратко характеризует деятельность акционерного общества и сообщает необходимые сведения об авторе. Комментарии и фильмография составлена Вен. Вишневским. Книга иллюстрирована фотокадрами из фильмов производства А. А. Ханжонкова.

КУРТ ЛОНДОН. «Музыка фильма». Перевод с англ. Издательство «Искусство». Стр. 207. Цена 9 р. 50 к. в переплете. Тираж 4 000 экз.

Книга Курта Лондона «Музыка фильма» фактически является первой серьезной попыткой охватить и систематизировать основные вопросы музыки и кинематографии.

Книга Курта Лондона рассматривает прошлое киномузыки, ее зарождение, пути развития, современное состояние звукового кино, его технологию, а также вопросы художественно-эстетического порядка.

Ответственный редактор К. ЮКОВ

Адрес редакции: Москва, 31, д. 21/5, тел. 1-95-51

НАРКОМВНУТОРГ СССР

СОЮЗТЕКСТИЛЬШВЕЙТОРГ

Специализированные магазины „СОЮЗТЕКСТИЛЬШВЕЙТОРГА“

ИМЕЮТ В БОЛЬШОМ ВЫБОРЕ:

ТКАНИ
хлопчато-бумажные, шерстяные, шелковые, льняные.

КОВРЫ
кавказские и туркменские экспортного качества.

ГОТОВОЕ ПЛАТЬЕ
мужское, женское, детское.

МЕХОВЫЕ ИЗДЕЛИЯ

ГОЛОВНЫЕ УБОРЫ
мужские, женские, детские.

ПРИ МАГАЗИНАХ ИМЕЮТСЯ БЮРО ОБСЛУЖИВАНИЯ,

где производится

ПРОДАЖА ФОТОСНИМКОВ

фасонов ПОСЛЕДНИХ МОД

гг. Москвы, Ленинграда, Парижа, Лондона, Вены и Нью-Йорка;

ДАЮТСЯ КОНСУЛЬТАЦИИ

покупателям; производится

ДОСТАВКА ПОКУПОК НА ДОМ

Адреса московских магазинов:

№ 1—Кузнецкий мост, 14

№ 2—уг. Петровки и Кузнецкого моста, 6/7

№ 3—ул. Горького, 79

№ 4—Б. Серпуховская, 4

№ 5—Бутырская, 37

№ 6—Пятницкая, 13

№ 7—Таганская площадь, 7

№ 8—уг. М. Дмитровки и Садовой, 2/24

№ 9—Бакунинская ул., 13

Специализированные магазины во всех крупных городах СССР.

ИЮН 1937
М 411 0

Цена 3 р. 50 к.

16 ИЮН 1937
Всес. Кн. Палат. Получен.

Дом моделей

треста „МОСБЕЛЬЕ“

Сретенка, 22, телефон К-3-57-19.

ПРОИЗВОДИТ

для фабрик треста и других организаций

МОДЕЛИ

женского, детского платья и одежду специального назначения

для работников различных специальностей и профессий.

НАД СОЗДАНИЕМ МОДЕЛЕЙ РАБОТАЮТ:

ЛУЧШИЕ ХУДОЖНИКИ

Макарова Н. С., Лямина А. С., Гореленкова Ф. А., Лейстикова Э. Э, Федотова Е. Л., и другие.

МОДЕЛИСТЫ:

Тамплон В. Н., Петрова А. Я., Левашева М. И., Плотникова М. Д.

Учитывая возросшие культурные потребности советской женщины красиво, удобно и дешево одеваться, Дом моделей проводит у себя показ-экскурсии и консультации с об'яснениями для фабрик, заводов, учреждений и др. организаций.

Организует выставки своих моделей